

51255

51255

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

1987 SEP 8

ACTA IOVENUM

Sectio Litteraria



Tomus IV.

SZEGED

Hungaria

1987





ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

ACTA IUVENUM

Sectio Litteraria

Tomus IV.

SZEGED  
Hungaria  
1987



## TARTALOM

### MAGYAR IRODALMI SZEKCIÓ

KOVÁCS SÁNDOR: "Bátran! míg az Apoll szent tüze fűt, 's hevít" Ungvárnémeti Tóth László versei 1816.....	5
SZILASI LÁSZLÓ: Vörösmarty korai töredéke /REGE A HÁJDANISÁGBÓL 1819./.....	26
TAKÁCS JÓZSEF: A Délsziget folytatása /Filológia és fantázia/.....	51

### VILÁGIRODALMI SZEKCIÓ

RÉVÉSZ ÁGOTA: A színház önreflexiója Shakespeare három drámájában Love's Labour's Lost, A Midsummer Night's Dream, Hamlet.....	60
KISS ATTILA: A tragikus hős tudatának felbomlása William Shakespeare két tragédiájában (Egyezések a Hamlet-ben és a Macbeth-ben).....	79
RUBOVSKY RITA: A fátyol mint motívum jelentése és értelmezése J.-J. Rousseau Vallomások c. művében..	96
PAJTÉNYI DÓRA: Voltaire Pascal-képe.....	109
KOVÁCS ANDREA: A dandy arcképéhez- Oscar Wilde: Dorian Gray arcképe alapján.....	125
FARKAS ANIKÓ: - DRÁMAI ÁLMOK - Eugene IONESCO A király halódik és a Bérenélküli gyilkos című drámájának értelmezése...	136
GYIMESI TÍMEA: A szimbólumok rendszere és működésük Michael Tournier: A Rémkirály című művében.....	156



Kiadja  
a József Attila Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának  
Tudományos Diákköri Tanácsa

Felelős szerkesztő: Dr Fabiny Tibor

Lektor: Dr Pál József

Technikai szerkesztő: Kiss Attila





KOVÁCS SÁNDOR

"Bátran! míg az Apoll szent tüze fűt, 's hevít"

Ungvárnémeti Tóth László versei 1816.

Ungvárnémeti Tóth László nevét és verseit többnyire Weöres Sándor *Psyche* című versgyűjteményéből, illetve a belőle készült filmből ismerjük, s így fennáll a veszély, hogy felületes, egyoldalú, kitöltetlen képet alakítunk ki a Kazinczy-tanítvány Tóth László költészetéről.

Bár a legújabb irodalomtörténeti munkák foglalkoznak költészetének bizonyos vonásaival, újszerűségével, az "igazi Tóth László", a verseiből kibontható költői életmű még nem jutott el a közönséghez.

A jelen dolgozat célja ennek a valódi Tóth Lászlónak a felfedezése, az 1816-ban megjelent verseskötetének vizsgálatán keresztül. A kötet szerkezetét, szerkesztettségét vizsgáltam, mert úgy gondolom, hogy az ilyen irányú vizsgálódások teljesebb képet nyújtanak a művészi produktumról és a szerzőről is. Ritkán végeznek kötetkompozíciós vizsgálatokat- talán túlságosan magától értetődőnek vesszük azt a hatást, amit az egymást követő költemények gondolati-hangulati, formai ritmusa szolgáltat. Pedig egy kötet elemei, a rendszerben elfoglalt helyük révén speciális jelentéstöbbletet nyernek - a forma tartalomá, a tartalom formává válik. A művészi üzenet pontos dekódolása tehát a kötetszerkezet vizsgálatát is szükségessé teszi. Az adekvátabb megértésen túl az ilyen elemzés segítséget nyújthat a szerző poétikai elveinek feltárásához is - különösen hasznosnak tűnik Tóth László kötete kapcsán, az 1820-as évek elejének nehezen megragadható és azonosítható stílustörténeti kategóriái közt vizsgálódva.

A rendkívüli összetettségnek következőképpen adta okát Bíró Ferenc: "A jelek szerint maguk a stíluszervező szemléleti tényezők helyezkednek el a felvilágosodás kultúrájában olyan típusú összetevődöttségben, hogy kiemelésük és különválasztásuk óhatatlanul széttördeli az irodalmi folyamat- másféle módon talán organikusan felfogható - menetét."<sup>1</sup> Elemzésemben a kötet gondolati, tartalmi szálainak felkutatásával a stíluszervező tényezőknek legalább egy részét szeretném meghatározni, az adott művész esetében. Feltételezésem szerint a kötetben két szerkesztési elv működik:

1. Az antik hagyományokon, a normatív esztétikai elveken alapuló szerkesztési elv, amely a verseket szigorú műfaji beosztás szerint rendezi el, elválasztva a különböző tartalmi, formai és hangnembeli jellegzetességeket mutató költeményeket.

2. Az előbbi, felszíni struktúrának tekinthető elven belül létezik egy, a gondolati ritmúson, a kötet gondolati ívén alapuló mélystruktúra, amely a versgyűjteményen végigvonul, egymást váltó gondolati szálak összefonódásából épül fel. A kötetkompozíciót a két szerkesztési elv egymásra játszása adja ki: sokaság az egységben, változatosság az egyszerűségben. A kötet első pillantásra merev, kimért szerkesztést mutat, ezen belül azonban, mint egy zárt dobozban, érzelmek és gondolatok kavarnak. Az első meggondolás szerint a költeményeket stilisztikai, műfajelméleti kritériumok alapján rendezte csoportokba a költő, elválasztva egymástól az össze nem illő műfajokat. Teljes joggal feltételezhetjük egy ilyen rendezőelv működését, hiszen az antikvitástól folyamatosan élt, és korszakról korszakra öröklődött egyfajta normatív esztétikai hagyomány, amely törekedett a különböző műnemek és műfajok, illetve a műfajokhoz tartozó megfelelő hangnemek kialakítására és szétválasztására.

Horváth István Károly mutatta ki **Catullus** verseskötetéről, hogy a versmérték szerinti elrendezés mögött két, majdan kialakuló önálló lírai műfaj kettősséget sejtette meg a kötet összeállítója. A műfaji elkülönítést célzó

rendezőelv mellett működik a varietas elve, a versformák szerinti variálás<sup>2</sup> Ennek a hagyománynak a folytatója bizonyos szempontból a deákos klasszicizmus is, részben az antik műveltség és kultúra felélesztésének programja miatt: másrészt ráció irányította irodalomszemléletébe kitűnően beleilleszkedett egy szigorú szabályokon nyugvó műfaji rendszer. Ungvárnémeti Tóthnak egyrészt deákos műveltsége révén valószínűleg tudomása volt erről a hagyományról, másrészt elképzelhető, hogy pontosan ismerte Kazinczy nézeteit is a tárgyról, hiszen hosszabb ideig levelezésben állt vele, sőt, bizonyos mértékig egyetértett Kazinczy esztétikai elveivel is:

"Három könyvre osztatom - fel a' könyvet, mert a' versek ennyi felé oszlanak dem Tone nach: 's ha felosztva nem mennének közre, az olvasó nagyon fel fogna zavarodni a' maga örömeiben, midőn a' poétai régiókban lebegő Lantos egyszerre moralista lesz, vagy olly tónusú szerelmes panaszokat mond, a'millyenek itt a' 3dik közepe táján állanak. Ezen felosztással bizonyosan fog nyerni a' Vers'gyűjteménye. Az első karaktere így a' fentebb nemű dal, noha ez osztán alább áll, a' 2dik a' magasbb repület, a' 3dik a' didactikus és Alltagspoesien."<sup>3</sup>

Úgy gondolom, hogy az Ungvárnémeti-kötet esetében még az egyes egységeken belül is ez az elv határozza meg a verssorrendet: az első egységben például az első versek ódák, aztán következnek az epigrammák, végül két hosszabb költemény, két "Romanze".

Röviden összefoglalva tehát az eddig elmondottakat: a kötet egyik kompozíciós elve az antik hagyományból öröklődött a humanisztikus műveltségű deákos klasszicizmusra. Ez az elv a műfajok beosztását, elválasztását követeli meg.

Ha megvizsgáljuk a versek gondolati, tartalmi ívét, felfedezhetünk egy, nem a ráció, hanem a szabadon teremtő költői fantázia szülte szerkezetet: a kötet a költői életút, a művészetbe való beavattatás pillanatától az emberi-költői lét utolsó pillanatáig, a halálig. A művészet titkaiba való első bepillantásról, majd az alkotó-költő gondolati-értelmi

hullámszásáról, végül az elkerülhetetlen elmúlásról van szó. Feltételezésem szerint a kompozíciót ebben az esetben két, világosan körülhatárolható, de meglehetősen tágan értelmezett gondolati szál egymásba váltó, egymásba átúszó szövevénye adja. Ezeknek a gondolati szálaknak a koherenciáját az a speciális hermetikus kifejezőeszköztár biztosítja, amely egy-egy gondolkörhöz meghatározott stilisztikai, nyelvi eszközöket, egy-egy allegória- és szimbólumrendszert rendel hozzá. A gondolati szál kiteljesedésével párhuzamosan a költői forma is kitágul: a rövid költemények /ódák, epigrammák/ után episztolák, majd a tragédia következik.

Az egyik gondolati szál a költészet kérdéseivel, aspektusaival foglalkozik - ezt költői életútnak, "költői szál-nak neveztem. A másik gondolkört filozofikusnak neveztem: ebben azok a filozófiai gondolatok szólnak meg, melyek tág filozófiai műveltségében szintetizálódtak. /Görög filozófia, Descartes, Newton, Kant, Hegel,<sup>4</sup> Herder, francia materialisták: Helvetius, Holbach, LaMettrie./

Nézzük most meg az előbb említett gondolati ívet, a "költői" szálát a beavattatástól a haláláig. A kötet nyitóverse **Az agraí felesküvés** - a felesküvés nyilvánvalóan a költészetbe, a szép mesterségekbe való bevezettetést jelenti: a költő különleges titkok, emberfeletti misztériumok tudója. Mielőtt továbbmennénk, úgy gondolom, érdemes megvizsgálnunk Ungvárnémeti Tóth költészetfelfogását, amely részben a herderi történetfilozófiában, részben az empirizmus filozófiájában gyökerezik, részben olyan közhelyszerű elemeket tartalmaz, melyek a korszak csaknem valamennyi irodalomelméleti gondolkodójánál előfordulnak. Vizsgáljuk meg először a művészlől, a költőről vallott nézeteit:

"... őket nem a' csupa természet szülte Nagyokká,  
hanem, minekutána annak hivatalát elismerték,  
's magokkal számot vetettek, vas szorgalommal  
tördelék - bé az ellentállás gátjait."<sup>5</sup>

Tehát fontos ugyan a tehetség, de még nagyobb szerep jut a "vas szorgalomnak". A született tehetség és a szerzett képességek kérdésében véleménye filozófiai megalapozottságú: a francia materialisták emberképe, a szenzualista filozófián alapuló felfogás szerint:

"... az én Természetem épen

Semmi sem, /érteni kell, mit mondok/ mint csupa újabb

'S régi szokás, mellyet vagy Dajkám: vagy Nevelőim:

Vagy Helyem, Állapotom: vagy némelly lelki Barátim:

Vagy pedig a' Könyvek, melyek kezeimbe akadtak:

Vagy honnom maga: vagy Honnom törvénye, szokása:

Vagy Nyelvem: vagy az Iskola ábrázoltak előmbé."<sup>6</sup>

"... Nekem a' Természet, akár mint

Gondolom azt, nem egyéb, mint egy kis tábla viasszal

Bé huzatva, - egy olly szabados helyen, a' hol akárci

Hozzá fér, és minthogy üres, rá ütheti czímét."<sup>7</sup>

Egy ilyen, empirista felfogásban természetszerűen rendkívül fontossá válik a külső világ, az arról szerzett benyomások, tapasztalatok. A fentebb említett felfogás nagyjából igaz Ungvárnémeti Tóth esetében, de tovább kell finomítani a megállapítást. Ungvárnémeti Tóth felfogásából sokkal komplexebb ember-kép bontakozik ki: Az ideális embernek rendelkeznie kell a "Természet" adományaival - virágzó eleme, tiszta szív, szent ösztönök, nemes tehetség, - de szüksége van a "Szerencse" áldásaira is - magas születés, nemes neveltetés -, s végül oly értékekkel is rendelkeznie kell, melyeket az ember maga szerezhethet meg - feddhetetlen erkölcs, nyájas tekintet, kellemes beszéd, világos értelem.

Tovább olvasva a **Cörög versekhez** írt előszót, érdekesen alakul a gondolatmenet: A fiatal korában szobrászkodó Szókratész és a költészkedő Platón idővel, "hogyan életkorok s evvel együtt hajlandóságok is változott, mindketten a bölcsesség iskolájába mentek által." "Így igazolák példák által azon állatmány valóságát, hogy különböző életkor különböző jelességgel díszlik..." Tehát a

világról szerzett benyomások tana összefonódik azzal a herderi eszmével, hogy minden életkornak megvan a "maga bélyege". Ennek alapján tehát, "... az úgy neveztetett szép mesterségek az élet tavaszát illetik. Fiatal koré tehát a költészkedés, míg mind a képző tehetség eleven, mind a fejlődő ingerek élesek, mind a lélek szabadabb, s merészebb, mind a természetnek újabb újabb tárgyai s ezeknek más meg más oldalaik állanak elő."

Nemcsak az egyén ifjúkorához tartozó érték a költészet, hanem a nemzet életében is ez a legalkalmasabb szakasz a művészetekre: ezért minden nemzetnek a maga ifjúkorában érdemes művelni a művészetet. Ezzel párhuzamosan viszont, tágabb perspektívában tekintve a világot, az összes nemzetnek, az egész emberiségnek is megvannak az életkorai: ilyen távlatból nézve az emberiség gyermekora, a költészet aranykora az antikvitás: "A Görögségnek arany százada az emberiségnek virágzó korát jelenti." E három perspektíva, az egyéni, a nemzeti és az általános emberi lét szférájának összeütközése, elsőbbségének kérdése a kor politikai, morális problémáinak egyik forrása. A nemzeti és az egyetemes emberi lét összeütközése, a nemzeti sajátosságok tisztelete és a kozmopolitizmus látszólagos összeegyeztetlensége viszonylag hamar föloldódott. Ungvárnémeti Lóth számára már 1818-ban "Kilépni a Nemzet fényköréből, s távulról mutogatni azt az idegenek előtt, gyakran többet ér, mint a Horizont némelly csillagának szökő világa."<sup>8</sup>

"A nemzetiségnek, a 'mi valóban nemes derékség, ne kellene megfojtani a világ polgárságot, valamint a rokon szeretésnek a nemzetiségét."<sup>9</sup>

Hogy miért központi kérdés a nemzeti és az általános emberi szféra kettőssége, könnyen belátható, ha arra gondolunk, hogy a Kazinczy-kor nyelvújítási harca a nemzeti egység, egyáltalán a nemzeti lét megteremtéséért folytatott küzdelem. Ezzel párhuzamosan megnövekedett az egyéni szféra jelentősége is: a romantika irányába mutató kezdemények az egyénre koncentrálnak, megindul egyfajta szubjektivizálódási folyamat. Azon túl, hogy az ember saját

létéről, az egyéni szféráról tudatosan gondolkodik, "... szinte olly szükséges rokonságba tenni magunkat az egésszel is, akár értjük ezen nemzeti eredetünket, akár öszveséggel az emberiséget."<sup>10</sup>

Tehát fontos az egyéni szféra és a nemzeti, illetve emberi szféra összeegyeztetése is. Ezeknek a területeknek az egymásba olvadása fontos kulcs lesz a **Nárcisz** értelmezéséhez.

Visszatérve az előző gondolatmenethez: a szenzualista filozófia talaján állva a költészet feladata sem lehet más, mint tükrözni a világot:

"Azt a' kis just is ki akarják venni az Ifju  
Markából, mellyet neki a' természet ajánlott,  
Hogy lásson, halljon, hogy az indulatokra hevüljön,  
Hogy szépet, 's gyönyörűt érzéseit öszve kevervén,  
Hangjain a' mások kebelökbe is által folyjon.  
Mert mi az a Költés, ha nem ez?"<sup>11</sup>

A költészet feladata általában most már világos: a költő a külvilágból származó érzéketeket saját "hangjain" közvetíti mások számára.

Egyik episztolájából az is kiderül, hogy melyek a jó irodalmi mű tartalmi kritériumai:

"Sőt helyyel helyyel tudományt, erkölcsi-tanácsot,  
elmét, s jó-ízt is látszik foglalni magában"<sup>12</sup>

S ha ehhez még hozzávesszük a nyelvújítás irodalmi programját, melyet tudatosan vállal a szerző, egy komplex tudományos esztétikai és morális igényű művészi program áll előttünk.

Költészetfelfogása és az egész felvilágosodás egyik legnagyobb poétikai kérdése a horátiusi dulce--et--utile problémája volt. Ungvárnémeti Tóth a sokszor idézett előszóban fogalmazza meg a ráció egyeduralmának bukását, amikor kijelenti, hogy a művészet szférája különbözik a köznapí lét valóságától, s ebben a szférában az alkotásokat nem hasznukért kell becsülni. A mérce itt a tetszés, ez pedig a szépség felmutatásával érhető el:

szféráról tudatosan gondolkodik, "... szinte olly szükséges rokonságha tenni magunkat az egésszel is, akár értjük ezen nemzeti eredetünket, akár öszveséggel az emberiséget."<sup>10</sup>

Tehát fontos az egyéni szféra és a nemzeti, illetve emberi szféra összeegyeztetése is. Ezeknek a területeknek az egymásba olvadása fontos kulcs lesz a Nárcisz értelmezéséhez.

Visszatérve az előző gondolatmenethez: a szenzualista filozófia talaján állva a költészet feladata sem lehet más, mint tükrözni a világot:

"Azt a' kis just is ki akarják venni az Ifju  
Markából, mellyet neki a' természet ajánlott,  
Hogy lásson, halljon, hogy az indulatokra hevüljön,  
Hogy szépet, 's gyönyörűt érzéseit öszve kevervén,  
Hangjain a' mások kebelökbe is által folyjon.  
Mert mi az a Költés, ha nem ez?"<sup>11</sup>

A költészet feladata általában most már világos: a költő a külvilágból származó érzéketeket saját "hangjain" közvetíti mások számára.

Egyik episztolájából az is kiderül, hogy melyek a jó irodalmi mű tartalmi kritériumai:

"Sőt helyyel helyyel tudományt, erkölcsi tanácsot,  
elmét, s jó igt is látszik foglalni magában"<sup>12</sup>

S ha ehhez még hozzávesszük a nyelvújítás irodalmi programját, melyet tudatosan vállal a szerző, egy komplex tudományos esztétikai és morális igényű művészi program áll előttünk.

Költészetfelfogása és az egész felvilágosodás egyik legnagyobb poétikai kérdése a horátiusi dulce et utile problémája volt. Ungvárnémeti Tóth a sokszor idézett előszóban fogalmazza meg a ráció egyeduralmának bukását, amikor kijelenti, hogy a művészet szférája különbözik a köznapi lét valóságától, s ebben a szférában az alkotásokat nem hasznukért kell becsülni. A mérce itt a tetszés, ez pedig a szépség felmutatásával érhető el:



"A' szép mesterségnek műveit nem hasznokért  
 Kell böcsülni, akármit beszéljen Horátz, és  
 Phaedrusz, hanem magokban, 's magokért,  
 Ugy hogy, bár mi czélből származnának is, mihelyt szépek,  
 tetszenek: 's mihelyt tetszenek, tökéletesek"<sup>13</sup>

Hogy költészetfelfogásának rendszerszerűsége, belső logikája még világosabbá váljék, röviden összefoglalom annak legfontosabb elemeit. A kiindulópont a szenzualizmus emberképe: az embert az objektív világból érkező benyomások, tapasztalatok alakítják. Ezek a benyomások a költő esetében a fejlettebb irodalmak, elsősorban a görögök példája. A görög antikvitás az a kapcsolódási pont, ahol szintetizálódik a szenzualista felfogás és a herderi alapú filozófia: az emeriség különböző életszakaszaihoz különböző mélységek tartoznak - az ifjúkorhoz a művészet, a férfikorhoz a bölcselkedés, az öregkorhoz mások oktatása. Bár a költészet így az antikvitáshoz tartozik, a bölcselkedés pedig saját korához, Ungvárnémeti Tóth szerint nem kell teljesen függetlennek lenniük egymástól: a költő is bölcselkedhet, sőt, bizonyos elemi tudományosságot meg is követel a költészettől. Azonban a művészet autonóm világában nem érvényesülhet a köznapi lét haszonelvűsége, ez a világ esztétikai értékeken alapul. A tudományosság és a példák követése természetesen nem jelenti az eredetiség feladását. Visszakanyarodva az eredeti gondolatmenethez: az eredetiség eszménye a "nemzeti ifjúkor"-hoz kapcsolódik, tehát a nemzeti karaktert legtisztábban mutató népdalok gyűjtése biztosíthatja az alapvető nemzeti jellegzetességek továbbélését. Így jut el Ungvárnémeti Tóth a nemzeti irodalom szükségességének felismeréséhez, - természetesen ez csupán az egyik út, a politikai ösztönzést a nyelvművelés kérdése kapcsán fogom tárgyalni-egyfajta népiességhez a szó legtágabb értelmében. Poétikai rendszerének végső következtetése: a görög példák mellett saját erőnkre is támaszkodni kell.

Térjünk most vissza az alapgondolathoz: az első vers a költészetbe való bevezettetés. A nyitó vers után a gondolati szál az ötödik versben bukkan fel ismét: a

költészet hatalma mindent legyőz: "Bátran! míg az Apoll szent tüze fűt, s hevít."<sup>14</sup> Mint említettem egy gondolati szálnak meghatározott szimbólum- és kifejezésrendszere van. A költészet témaköréhez természetesen mozgósítja az antik mitológia és költészet nagy alakjait: Szimonidészt, Ariont, Apollót. Ugyancsak szimbolikus erővel bír a lant, a hárfa, a hattyú, a stílus-nyaláb, mint a költő attribútumai, a virág pedig a szépséget jelenti. Folytatódik ez a gondolatsor az Apológok korpuszában is. Az Apológok VI. verse (Az istenek és az élő fák) már a dulce et utile problematikájához kapcsolódik: Zeusz lánya, Minerva az olajfát választja kedvencéül, gyümölcse miatt. Ebben a versben is felbukkan a hasznos-szép opposíció szemléletes megjelenési formája, a gyümölcs-virág kép, amely végigkíséri ezt a gondolati szálát. Ugyanezt az opposíciót fejezi ki a hasonlóan szemléletes pókselyembogár ellentét is. A VII., VIII., IX., és XIX. versek szintén a költészethez kapcsolódó vonulathoz tartoznak, de annak más aspektusát emelik ki:

"Különben az sem képtelen, hogy a' művész, 's az Ítélethozó olly szorosan egyesüljön egy személyben, hogy mintha más meg más lélek igazgatná őket, mind segédje, mind bírāja legyen egy más művének. Legalább én, ugyan ezt, csak hogy viszontag óhajtanám, hogy Ítélethozóm, a' mint Florián mondja, ne csak füttyölni, hanem énekelni is tanult legyen."<sup>15</sup>

Ezt a gondolatot fejezi ki szemléletes formában a VII., a Hernyó című vers, de a kritikával, a kritikussal foglalkozik a VIII., a IX. és a XIX. vers is.

Van még egy érdekes aspektusa a költészet-gondolatsornak, és ez a nyelvújítás. A magyar irodalom, szemben a fejlettebb irodalmakkal, még nem alakította ki irodalmi nyelvét, ez a feladat a Kazinczy-korra maradt. A magyar nyelvnek, a nyelvújításnak a programját fedezhetjük fel az Apológok XII., XIII., XIV. verseiben, de a nyelvújítás eredményeinek népszerűsítését a kötet záró része, a Glosszák fejezet biztosítja leginkább, amely egyrészt a megértéshez nyújt segítséget, másrészt teret enged a költőnek, hogy kifejtse nézeteit többek között a nyelvújításról: a

nyelvújításnak ragaszkodnia kell a magyar nyelv törvényeihez, a nyelv bővítés "legtanácsosb" útja pedig a "megavult szovaknak helyre állatások."

Végül soron ezek a gondolatok a "nemzeti" eszméjében futnak össze: nyelvújítás és költészet egyaránt a nemzetre kell, hogy támaszkodjon, s azt kell fenntartania. Ez az alapja a Romanze szócikkben kifejtett gondolatmenetnek is: Sajnálja hogy csak két nemzeti románcsal kedveskedett hazájának - pedig ezek a versek volnának a legalkalmasabbak a nemzeti érzés ébren tartására.

Az 1820. áprilisában Mailáth Jánoshoz írt levelében<sup>16</sup> még ennél is tovább megy: bírálja magát korábbi antikos gyakorlatáért, elsősorban a **Nárciszért**, ahelyett, hogy nemzeti témához nyúlt volna.

A költő tehát egyrészt a nyelvművelés programja, másrészt az előbb említett költészetfelfogás felől jut el a "nemzeti" gondolathoz, tehát tipikusan a felvilágosodás eszme köréhez tartozó alapokról.

Összefoglalva: a kötet egyik alapvető gondolati íve a beavattatástól a halálig tartó költői életút, melyen belül a költészet több aspektusát, költészetfelfogásának egyes tételeit fogalmazza meg - a költészet magasztalt hatalmáról szóló versek mellett a horatiusi dulce et utile problémája, a nyelvújítás programja és a kritikáról szóló költemények tartoznak ebbe a sorba. Fontos szerep jut a szerkezetben a négy episztolának. Ezekben a nagyobb terjedelmű költeményekben szinte kiszélesednek a szálak - a költészetről vallott felfogása a IV. episztolában válik explicitté: Egy nyílt szívű öreg levele Aladárhoz, az ifjú könyvszerzőhöz.

Mielőtt hozzákezdenék a **Nárcisz** elemzéséhez, kövessük végig a kötet másik gondolati szálát, az ún. filozofikus szálát. Ahhoz, hogy megérthessük a kötet filozofikus vonulatának gondolatait, röviden fel kell vázolni az alapjául szolgáló filozófiai háttér alaptéziseit.

A XVIII. század közepén indult meg az a rohamos elvilágiasodás, amely fokozatosan felszámolta a sztoikus morálon alapuló világnézetet: az objektív valóságon való

felülemelkedés, a csak a mikrokozmosz törvényeit figyelembe vevő világszemlélet helyett egyre nagyobb teret nyert az empirikus filozófiára épülő világnézet. Az ember számára újra fontos lesz a külvilág, amely benyomások, tapasztalatok alapján formálja az ember lényegi tulajdonságait. Ennek a filozófiának egyik központi fogalma a fizikai érzékenység. Az érzékeny ember fogékony minden, az objektív valóságból őt ért hatásra- tulajdonképpen ki van szolgáltatva érzékenységeinek. Megszűnik az ész, az értelem mindható ellenőrző hatalma; az embert mozgató alapelv, amely mindenfajta tevékenységét befolyásolja, a személyes érdek, az önszeretet lesz. Ennek viszont a fizikai fájdalom és örömezés képessége az alapja, ez az a két dolog, amit az ember el akar kerülni, illetve meg akar szerezni.

Helvetius az érdeket teszi egész erkölcsi rendszerének alapjává:

"... az embereket, szinte észrevétlenül, a látszólagos vagy a valóságos jó vonzza maga felé, s hogy a fájdalom és az öröm az erkölcsi világrend egyedüli mozgatórugói, és hogy az önszeretet érzése az egyedüli bázis, amelyen meg lehet vetni egy hasznos erkölcs alapzatait."<sup>17</sup>

Az érzékenység, a természetes ösztönöknek való engedelmesség, a természetesség, egyszerűség gyakran összefonódik az aranykor képzetével. Egy olyan eredeti, természetes állapottal, amikor a tiszta ösztönöket nem tartották szégyellnivalónak és nem nyomták el embertelen törvényekkel. Nagyjából ez az a filozófiai eszmerendszer, amely köré a második alapvető gondolati szál rendeződik. A korábban kialakult felvilágosodás-értelmezéssel szemben egyesek azt tartják, hogy az érzékenység, az emocionalitás nem a felvilágosult racionalizmussal szembemutató irányzat, inkább ugyanannak a folyamatnak a másik oldala, másfajta megnyilvánulási formája. A sztoikus morál, a gondolatok szabadságát korlátozó vallásos világnézet után valóban felszabadító erővel hatott az ész uralma. Tudjuk, hogy milyen nagy jelentősége volt a fénynek, a fény-szimbolikának ebben a korszakban. Ungvárnémeti Tóth számára a fény a ráció mellett az érzelmek szabadabb útját is jelentette.

A kötet második verse, *A magyar nemzethez*, a nemzet két korát, a hadi dicsőségekben, tettekben gazdag ifjúkort és az újkort, a bölcsesség és tudomány korát festi. A tudományok lassan bevilágítják az egész országot:

"Mostan, midőn már a' nap is élesebb  
Sugárokat hány Hunnia terire,  
Minthogy közelget Dél - helyéhez,  
Ott lehet a' Magyar, a' hol illik."

A felvilágosodás fényszimbolikája is összekapcsolódik a herderi történetfilozófiával.

Ezután a versszak után törés nélkül következhet a harmadik vers, a *Világosság*, melyben a "kozmosz fényimádat" a jelenbe vetett optimista hittel párosul:

"Látunk, mindent látunk, mindent tudunk,  
Tisztán, világosan látunk, 's tudunk.  
Nem kell tapintás, még is érezünk;  
Nem kell üvegszem, mégis messze látunk;  
'S nem kell hitel, mivel látunk, 's tudunk."

Ez a példa is bizonyítja a gondolati szálak szoros kapcsolódását: jól kitapintható csomópontokon kapcsolódnak a különböző gondolatok. Gyakran a vers utolsó versszaka átvezet, szinte átúszik a következő versbe. Ha durva egyszerűsítéssel is, de azt mondhatjuk, hogy a századfordulón két alapvető létszemlélet nézett egymással farkasszemet: az egyik, mely szerint az embernek önmagától függetlenül meghatározott helye van a világban, tehát a sztoikus, másfelől a szenzualista filozófia talaján kialakuló, az embert és a külvilágot a fizikai érzékenységen keresztül szoros, meghatározott összefüggésben elképzelő létszemlélet. A kötet vége felé haladva mind világosabbá válik, hogy a sztoikus visszahúzódság elfogadhatatlan a költő számára: a kötet első részének sztoikus hangú versei szatirikussá válnak a később kifejtett nézetek fényében. Az érzelmek elsőbbségét valló és a sztoikus felfogás ellentéte a második episztolában teljesebbé válik.

Az ismert költői módszer: a vers első felében a sztoikus morál alapgondolatai kapnak hangot, mégpedig állító formában: az emberi értékek, a külső világ értékei és a társadalmi értékek hiábavalósága, a halál csendes nyugalma - már-már azt hinnénk, hogy a vers valóban a sztoicizmus apoteózisa, amikor egy váratlan váltással áthúzza az egész érvelést s most már a valódi emberi értékekről ír: emberi szív, érzékenység, barátság, indulatok, öröm, fájdalom. Itt kapja meg igazi értelmét az Apológok harmadik verse. **A béka és a bika:** az ember nem emelkedhet saját szférája fölé:

"Nagy kíván lenni az ember,  
'S megszakad, és ki nevettek"

A megoldás, amit Ungvárnémeti Tóth ajánl, egyszerű: nem kell lemondani a magasba emelkedésről, de soha nem szabad elszakadni a test valóságától sem. S ha az ember képes megvalósítani ezt a kompromisszumot, akkor válik igazán emberré és csak így lehet boldog.

Előtérbe kerül az ember, az egyén, s központi kérdés lett a boldogság problémája is. A filozófiában is a boldogság forrását kereste. (1819-ben jelent meg egy rövid írás a Hasznos Mulatságokban, feltehetően Ungvárnémeti Tóth tollából: **Aristipp, Kant, Merkur beszélgetése a' Lélek halhatatlanságáról.**)<sup>18</sup>

A boldogság igazi forrása az érzelmek vállalása. A legfontosabb ezek közül Ungvárnémeti Tóth számára a barátság és a szerelem. A szerelem általában a tárgyhoz illő, játékos hangon szólal meg. A szerelem elsősorban az ifjúság attribútuma, s így ez a fogalom is bekerül a herderiánus gondolatmenetbe - ez a tény is indokolja a görögös-antikos mitológia mozgósítását.

Az érzékenység másik konzekvenciája korántsem ilyen felhőtlen: a halál, az elmúlás már nem csupán álom, mint a sztoikus felfogásban, hanem fizikai megsemmisülés, amely ráveti árnyékát az életre. Ez az érzés, az állandóság hiánya az, ami motiválja a felvilágosodás érzelmességét: az élet korlátozott értékűvé válása határozza meg a költő

alapállását. A mérhetetlen fájdalmat nem az elmúlás, hanem annak örökkévalósága kelti föl: a fa elszárad ugyan, de újra kizöldül. A természet is elalszik, de előbb-utóbb felébred. Míg Daphnisz

"Meg rothad, el vesz, és nem éled fel soha."<sup>19</sup>

Az elmúlás az orvos Ungvárnémeti Tóth számára mentes mindenféle illúziótól, az egyszer s mindenkorra való fizikai megsemmisülést jelenti. Ez az, ami felfoghatatlan az ember számára, éppen időben és térben behatárolt lényegénél fogva. Ebből a szorongatott helyzetből egyetlen kiút tűnik fel, amely a **Nárcisz** végén bukkan fel.

Vizsgáljuk most meg az érzékenység filozófiájának egy másik konzekvenciáját: Helvétius művéből láthattuk, hogy minden emberi cselekvés mozgatórugója az egyéni érdek, az önszeretet. Az önszeretet fogalma is határozott gondolati szílat képez a kötetben. Az önszeretet relativizálja az igazságot, s a szükség, az önös érdek szüli a barátságot is. Ez a szál a Vinczéhez írt versben teljesedik ki. Az önszeretet végigkíséri az emberi történelmet, ugyanúgy megvolt az antikvitásban, mint a jelenkorban. Az önszeretet is összekapcsolódik az aranykor képzetével, a természetes ösztönök korával, amikor a nemes önszeretet működött, a bevallott önszeretet. Azonban az emberiség fejlődésével egyes bölcsek az ösztönök kiirtásával, az önszeretet látszólagos elnyomásával megrontották a természetes társadalmat. Az ember lehetőségei tehát a nemes, illetve a nemtelen önszeretet választására szűkülnek. Pedig a nemes önszeretet vállalása, annak belátása, hogy minden ember a magáét helyezi mások érdekei elé, nemes toleranciához vezethet, amely értékesebb a sztoikus bölcs rezignációjánál:

"A' Nemes Önszeretet nem gyűlöl másokat, ámbár tudja, mi kell neki, 's nem szégyenli, hogy ember az ember. Mellyért is, ha talám vétkeznék néha barátom Ellenem, - a' maga haszna miatt,-? türedelemmel Nézném el vétkét, mihelyest ismérem az embert. Mert hogy más engem jobban kedvelne magánál, Nem lehet embertől még csak kívánni sem olytat."

Az eddig követett két gondolati szál, Tóth László világszemléletének két aspektusa, a kötetet záró tragédiában szintetizálódik. A **Nárcisz** nemcsak megjelenése után váltott ki vitákat. (lásd. Terhes Sámuel: **Tükröske egy ficzko-poéta számára**),<sup>20</sup> de azóta is sok vita forrása a hellenizáló (esetleg csak görögös mezbe öltöztetett) tragédia.

A tragédia alapjául szolgáló mítoszt Ovidius **Metamorfózisok** című művének harmadik könyvében olvashatjuk: Kefiszosz folyóisten és Liriopé nimfa fiáról, Narkisszoszról, Thiréziász jóslata azt mondja, hogy sokáig élhet, ha nem ismeri meg önmagát. Echo nimfa, akit Juno arra ítelt, hogy csak mások szavait ismételve tudjon beszélni, beleszeretett az ifjúba, mivel azonban nem kapta meg szerelmét, átkot kért rá. Az átok úgy teljesült, hogy az ifjú egyszer a patakba nézve szerelmes lett a saját tükröképébe, s mert nem tudott szabadulni a szerelem érzésétől, elorvadt és meghalt. Holtteste helyén sárga virág, nárcisz nyílt. A nárcisz a görögök egyik halálszimbóluma volt. Mint Voigt Vilmos tanulmányából<sup>21</sup> kiderül, Creuzer 1810-es szimbolikájában Nárcisz a kereső lélek szimbóluma, aki a lét helyett csak a látszatot találja meg. A látszat és valóság problémája különösen fontos egy olyan filozófiai rendszerben, amelynek alapja az érzékelés, a közvetlen tapasztaláson alapuló benyomás. Ennek fényében kap különös jelentőséget a **Lysander és Pharnabaz** című vers, a látszat és valóság ellentétéről s az apológok XXIII. verse, a **Malácia**. A felvilágosodás társadalomkritikája (Rousseau) "azt a társadalmat ostromozza, amely a látszatot többre becsüli a lényegnél." Nem csoda, hogy ebből a társadalomból visszahúzódva az "én" belső életét igyekszik fölfedezni. A francia felvilágosodásnak ez a közhelyszerű eleme is beépül Ungvárnémeti Tóth gondolatrendszerébe, a szenzualista filozófiával megerősítve. Schlegel, Grillparzer viszont a költő-lét jelképének tartják a **Nárciszt**:

"A költők végül is mind Narcissusok",

írja A.W. Schlegel az 1798-as **Athaeneum** töredékekben,<sup>22</sup> ám a mítosz poétára és költészetre vonatkoztatását, az



önszeretőnek a költővel való azonosítását már a görögök is ismerték. Mint Voig Vilmos megállapítja, a mítosz ilyen interpretációját több érv is alátámasztja: Echót, aki megismétli az elhangzott szavakat, a rím szülőanyjának mondhatjuk. A mítosz egyes változataiban Nárcisz Helikon forrása fölé hajolva szeret bele magába, tehát az önszerető a költészet forrásában pillantja meg magát.

A mítosznak ez a változata érdekes lehetőséget kínál az értelmezéshez. Görög verseinek kötetében jelent meg egy vers, **Álköltők** címmel, melyben a csupán a költészet mesterségbeli fogásait elsajátító fűzfapoétákat gúnyolja. A fűzfapoétákat azonosítja a rímes verseket írókkal, vagy inkább a rosszul, egyhangúan rímelőkkal. A rímes poézis szerinte egyébként is csak megrontja a valódi költészetet. Az Echó-történet így a következőképpen értelmezhető: Echó, a rímelő költő átkot kér az igazi költőre, Nárciszra.

A költő, hogy "isteni hivatásának" eleget tudjon tenni, szükségszerűen érzékenyebb, mint a többi ember. Ez a felfokozott érzékenység azonban olyan kiszolgáltatottá teszi, hogy elkerülhetetlen a végzete. A költő nem képes korlátozni, de nem is korlátozhatja érzékenységét, hiszen éppen az biztosítja költő (és ember) voltát - tehát az érzékenység megtartása az identitás kérdésévé válik. Az érzékenység így magában hordozza megsemmisülésének kezdetét, mintegy önmagát pusztítja el, mint ahogy az önmagába visszatérő szerelem okozza Nárcisz végzetét. Az önszeretet, melynek tárgya önmaga, s így elérhetetlen, ugyanúgy az élet korlátozottá válásához vezet, mint ahogy az korlátozottá vált az érzékenység egy korábbi szakaszában Ányos, Dayka vagy Kármán esetében. Így felborul a hagyományos értékrend:

"Halál az élet, 's élet énnekem a' halál."<sup>23</sup>

Az élet teljesértékű élésének igénye szükségszerűen magában hordozza az élet elértéktelenedését. Ebben a végletes helyzetben nem jelent segítséget a barátság (Myrson), a bölcsesség (Néreüsz) sem, melynek a gondolatmenet korábbi szakaszában valódi, értékmentő kategóriák voltak. Még akkor is a halál az egyetlen út, ha az valóban a végső, örök

megsemmisülés. A kötetben újra felbukkanó újjászületés-motívum - a természet ciklikusságának és az emberi lét megismételhetetlenségének kontrasztja - a végleges elmúlásba belenyugodni nem tudó költő kiútkeresése.

A herderiánus világszemlélet nemzeti, emberi szférájában csillan fel a továbbélés lehetősége: bár az ember maga nem születhet újjá, az emberek nagy közössége, a nemzet, vagy az emberiség a fennmaradás záloga. Az emberiség olyan, mint egy nagy fa.

"A' fa levélkék, 's emberi élet'  
 Szerök nagyon hasonló.  
 Mert a fákat meg kopasztatják  
 A' zúzos őszi szellők;  
 A' kikelet pedig új levelekkel  
 Borítja bé az erdőt.  
 Illyen az ember élte is, egy jó;  
 A' más meg utra készül."<sup>24</sup>

Az egyén elmúlásának fájdalmasságát tehát a tágabb perspektíva, a nemzet fogalma oldja föl.

Folytatva a tragédia értelmezését: a tragédia elején Nárccisz egy átlagos ember, illetve a korábban említett felfogás szerint olyan valaki, akiben van bizonyos tehetség a "szent dühülésre", de hiányzik még belőle a szerzett képességek halmaza. Nárccisz eltévedt az erdőben, kiutat keres. Echo megmutatná neki az utat, de csak egy feltétellel, ha Nárccisz szerelmet fogad neki. Amikor Nárccisz visszautasítja a nimfa szerelmét, akkor jelenik meg az őrlélek, Tiréziász alakjában. A tanács, amit Nárccisznak ad, így szól:

"... még te ifju vagy, tanulj:  
 Körben forognak mindenek az ember körül.  
 És a vezérsugárokon folynak belénk,  
 Mellyek csupán a' gondolati nyüst-szállai.  
 Boldog, ki a' csendes középponton pihen,  
 Nem tántorog, 's nem függ sem egy sem más fele  
 Ellemben a' kit akármí tárgy ki kaphatott  
 Nyugvó helyéből, azt az örvény rántja le."<sup>25</sup>

Az előbb említett ellentmondásosságról van itt szó: az érzékenység hiánya ugyan függetlenséget, nyugalmat jelent, ez azonban nem az emberi boldogság. A boldogságot az érzékenység útján lehet megelni, viszont ezen az úton nincs megállás és a boldogságot szükségszerűen követi a megsemmisülés. Ugyanezt a két lehetőséget tükrözik Tiréziász szavai, melyekben megjósolja Nárcisz sorsát: sokáig élhet, ha nem ismeri meg önmagát.

Ahhoz, hogy teljes életet élhessen, meg kell szereznie az érzékenységet, a szívvel való érzés képességét. A tragédia elején Echó szólítja fel Nárciszt:

"... De hogy nem érzesz, éktelennek tartalak ...  
Meg mutatom utad, csak fedezd fel szivedet"<sup>26</sup>

Az érzések felfedezésének pillanata, a teljes emberré válás, ugyanakkor az elkerülhetetlen végzet első pillanata, amikor Nárcisz a kút vizében megpillantja önmagát és ráébred önmaga szépségére:

"Mellyitek az a' szép alak ezen kútfőn belől?  
érzem, hogy érzek, 's hallom a' szerelem szovát,  
A' mellyre eddig olly figyelmetlen valék"<sup>27</sup>

Kezdet és vég tehát egyetlen pillanatban sűrűsödik össze. Nárcisz viselkedését az önszeretet irányítja - nem az égi szerelem (Echó), nem a földi szerelem és házasság (Iréné). Bár Néreüsz vigasztalóan azt mondja, hogy az önszeretet "legfőbb és legédesb ösztönünk", mégis ez lesz Nárcisz végzete.

## JEGYZETEK

1. BÍRÓ Ferenc: A felvilágosodáskori magyar irodalom értelmezéséhez In: Itk 1973/3.sz. 316-328.
2. HORVÁTH István Károly: Catulli Veronensis Liber In; MTA I. osztályának közleményei 1961.
3. Kazinczy levele Berzsenyinek 1808. december 23. In: K. levelezése VI.k. Bp., 1895.
4. FENYŐ István: Az irodalom respublikájáért Hegel Előadások a világtörténet filozófiájáról című művének gondolatait véli felfedezni U.T.L. 1818-as irodalmi tanulmányában.
5. U.T.L. Görög versei Előszó.
6. A szép-lelkű Kazinczyhoz (a kötet versei).
7. ua.
8. Görög versei.
9. U.T.L. a költőnek remekpéldáiról különösen Pindarról, s Pindarnak Versmértékiről In. Tudományos Gyűjtemény 1818.VI.K.
10. Görög versei Előszó.
11. Egy nyílt szívű öreg levele Aladárhoz az ifjú könyvszerzőhöz.
12. ua.
13. Görög versei Előszó.
16. U.T.L. Mailáth Jánosnak 1820. IV. 15.
17. HELVETIUS; A szellemről a társadalomhoz való viszonyában A "szellemről" második értekezés 1758. In: A francia felvilágosodás morálfilozófiája Bp., 1975.
18. Hasznos Mulatságos 1819. (36.) 281-284.
19. Laura keserve.
20. TERHES Sámuel: Tükröcske egy ficzkó-poéta számára. Első darab azon esetre ha a ficzkó nem szelídül 1816.
21. VOIGT Vilmos: Mi tükröződik a Nárcisz tükreben? In: Új Írás 1975. VI.

- 23. NÁRCISZ második nyílás/negyedik jelenése.
- 24. ua. harmadik nyílás/hatodik jelenés.
- 25. ua. első nyílás/ötödik jelenés.
- 26. ua. első nyílás/második jelenés.
- 27. ua. második nyílás/első jelenés.

SZILASI LÁSZLÓ

VÖRÖSMARTY KORAI TÖREDÉKE  
/REGE A HAJDANISÁGBÓL 1819./

III. A mű töredékként maradt fenn, sőt, két darabban: a kéziratköteg 68. oldalának rectóján az 1-24. sorok, a 73. oldal versoján a 25-34. sorok.<sup>1</sup> A kézirat valószínűleg a tisztázat, amit a javítások szinte teljes hiánya valamint az mutat, hogy a cím utólag, világosabb színű tintával lett befestve.<sup>2</sup> Az autográf szöveg tanúsága szerint tehát a mű olyan töredék, amit a szerző véglegesnek, sőt, befejezettnak tekintett.

A töredék szó korabeli jelentése: "... csonkán maradt, be nem végzett, vagy az egészből kiszakított szellemi mű."<sup>3</sup> Értették tehát a szón a részletet is, csakúgy, mintma: "megszonkított vagy befejezetlen írásmű /írásműnek kisebb, zárt egységet nem alkotó részlete/."<sup>4</sup> A töredékesség tehát a művészeti alkotások egy sajátos létmódja: a mű valamiképpen nem befejezett.

A részlet meghatározását pontosnak vehetjük: "az egészből kiszakított". A töredék két fajtájának a szótárak megfogalmazásából kiinduló meghatározását Szajbély Mihály dolgozatából idézzük:

/Csonkán maradt / megszonkított /- Töredék<sub>1</sub>: A mű belső törvényszerűségeitől függetlenül, valamely külső körülmény hatására az író nem fejezi be munkáját, ill. az elkészült alkotásnak csak töredékei maradnak fenn."

/be nem végzett / befejezetlen /- "Töredék<sub>2</sub>: A mű belső törvényszerűségeihez önkéntelenül vagy tudatosan

alkalmazkodva /esetleg külső körülményre hivatkozva / a költő nem fejezi be munkáját."<sup>5</sup> Az idézett dolgozat azt bizonyítja be, hogy a töredék /pontosabban Töredék<sub>2</sub>/ "mely esztétikai értékeit többek közt éppen töredékes voltának köszönheti", a romantika speciális formája, hatását az elhallgatásával, mint retorikai eszközzel veti össze, helyét a XX. sz. nyitott művek felé vezető úton jelöli ki.

Véleményem szerint a romantika, legalábbis e tekintetben semmiképpen sem vethető össze az avantgardizmussal. Voltaképp valóban elképzelhető, hogy a töredékes művek is egy irodalomtörténeti sort alkotnak, melynek kiindulópontja a romantika töredékessége, kifutása pedig a "nyitott mű". Azonban pl. Borges másképp képzei el a folyamatot. a nyitott mű elméletének első megfogalmazóját nem Umberto Eco-ban, hanem Angelus Silesiusban látja, aki így ír *Der Cherubinische Wandersmann* c. munkájában:

"Barátom most elég. Ha olvasnád tovább is,  
Légy magad az írás, légy te magad a tárgy is."<sup>6</sup>

Hasonló André Chastel vélekedése is. **A töredék, a hibrid, a befejezetlen** c. elmemozdító kis tanulmányában arról beszél, hogy a címben jelölt újonnan bevezetett megjelölések a reneszánsz és a manierizmus bizonyos töredékes jellegű megnyilatkozásait nevezi pontosan nevükön, mint e korok fordulópontjának speciális formái.

E formákat mintegy "elnyeléssel fenyegeti a nyersanyag alaktalansága" s ezekben a művekben "a befejezetlenben a kibomlóban lévő forma nyilatkozik meg."<sup>7</sup>

A példák sora nyilván folytatható, de e kettő is elég ahhoz, hogy meglássuk: a töredékes művek mint művészeti tények, nem csatárláncot alkotnak, hanem egymásra mutatnak: rendjük nem leszármazási táblázat, hanem együttállás.

Azt mondhatjuk tehát inkább, hogy a töredékesség a művészetek történetében mindvégig jelenlévő létmód, melyet a különböző korok eltérő módon használtak, mindvégig sajátos szellemi háttérrel, elméleti alappal indokolván választásukat. A speciális forma helyett helyesebbnek

látszik, ha a töredékek előfordulásában csupán gyakorisági csomópontokat jelölünk ki, s nem tartjuk azokat egy adott kor saját, immanens termékének.

Szajbély dolgozatának másik számomra problémás helye a meghatározások egysége.

Chastel már említett dolgozatában a töredék három formáját különbözteti meg, melyek közül kettő számunkra is fontos lehet. /A harmadik a hibrid, amely olyan torz, szörnyeteg alakokat jelöl, amelyeket alkotójuk szokványos figurák elemeiből állít össze, Frankenstein doktor módjára, ahogy azt Mary Shelley regényében olvashatjuk./

Az egyik torzó, a megszakadt, sérült forma, az elkészült, de részlegesen megsemmisült, mely a korban a művészet méltóságát és esendőségét önkéntelenül szimbolizálja. /Töredék<sub>1</sub>/ A másik a non finito, a nem-befejezett, a vázlatos csiszolás előtti, abbozzata forma, melyben a kibomlóban lévő nyilatkozik meg. Látható, hogy a non finito csak nyelvi formájában egyezik meg a befejezetlennel, hiszen az egyik terminus a kimunkáltságot tartja befejezetlennel, míg a másik a művet mint funkcionális egészet azaz "rusztikusan" szólva az egyikben több anyag van a kelletésnél, míg a másikban kevesebb.

A "nem befejezett" meghatározás tehát hiányosnak látszik, nem fejlik ki ugyanis a kifejezés kettős értelme. Felvetődhet az az ellenvetés, hogy a non finito a képzőművészet, a Töredék<sub>2</sub> pedig az irodalom terminus technicus. Az effajta töredékesség azonban lehet jegye mindenféle művészeti alkotásnak, gondoljunk csak például a javított változatban fennmaradt versek eredeti /javítatlan/ alakjára, vagy az Iskola a határon c. regény szövetébe beépített Medve Gábor kézírata, mely Balassa Péter szerint a mű a korábbi kidolgozatlanabb változatának beemelése s éppen abbozzata formájával fejti ki sajátos esztétikai értékeit.<sup>8</sup>

Hiányosnak tűnnek a töredékesség definíciói abban az esetben is, ha az esztétikailag releváns befejezetlenség körülírása a cél. A továbbiakban /kizárólag saját



használatra/ a pontosításra teszünk kísérletet, az idézeteknél nyilvánvalóan sokkal kevésbé könnyed módon.

A töredékes, hiányos lét csak az összehasonlításban tétéleződik hiányként, tökéletes elszigeteltségben egész, s csak a hasonló létezők ismeretében, de a hierarchikus összehasonlítás igénye nélkül szemléletben az, ami: töredék.

Az irodalomtörténet tényei /túlnyomórészt egész művek/ felől nézve tehát a töredék olyan alkotás, amely nem tartalmazza a műfaj megkövetelte valamennyi szerkezeti egységet, a megfelelő kimunkáltsági fokon. Önmagában minden töredék egész. Valójában megpillantani azonban csak akkor tudjuk, ha a többi művészeti tény létmódját nem kitiintetettebbnek, csak elterjettebbnek tekintjük.

Ezután csak egyféle kérdést tehetünk fel: melyek azok az esetek, melyekben a töredékes létmód kész, beteljesült formává lép elő.

Nyilván nem önmagának elégséges, immanens formai a sérült vagy külső körülmények miatt be nem fejezett művek töredékessége /torzó, Töredék 1., passzív töredék/ Az immanens okokból önkéntelenül v. tudatosan be nem fejezett művek /Töredék 2., aktív töredék/ közül a kimunkálatlanul maradtak /non finito/ csak a tudatosság biztos ismeretében tekinthetők kész formának, azaz csak akkor, ha a művész "mesterségét gyakorolván mintegy kibányássza az anyagból a benne rejlő formákat, és ez a munka minden stádiumában pontos megfelelője az önnön bonyolult mélységeivel bírkózó lélek gyötrelmes erőfeszítéseinek."<sup>9</sup> Az aktív töredékek másik csoportja a befejezetlen töredék, melynek kimunkáltsága lezártnak tekinthető ugyan /anyagfelhasználása az elkészült darabon ideális/, ám nem tartalmazza a tervezett műfaj által előírt valamennyi szerkezeti elemet.

A további elvi jellegű közelítés azonban itt véget is ér, minden további pontosítás csak a konkrét elemzés közben végezhető el, s ott sem mindig a teljes bizonyosság igényével; a felosztás egyre inkább flexibilissé válik.

A befejezetlen töredék tehát mindezek után bizonyulhat oly módon hiányosnak, hogy az elkészült rész a

tervezett műnek zárt szerkezeti egysége, mint ilyen befejezett, azaz a töredékesség csak a tervezett mű felől tételeződik mint hiány /másodlagos töredék/, s emiatt szintén kizárható. Ha a töredék nem tekinthető zárt szerkezeti egységnek, akkor elsődleges töredéknek nevezzük.

Ám ezek az ismervek már szinte sosem dönthetők el maximális biztonsággal, az egzakttság tere folyamatosan szűkül, s az utolsó lépésben a nullára zsugorodik. Utolsó megállapításainak gyakorlatilag nincs empirikus ismervük.

Ennek tudatában tehát az elsődleges töredékről /ha egyáltalán eddig eljutunk/ csupán intuitíve ismerhetjük fel, hogy lezáratlansága esetleg nem hiány, hanem a nyelv sajátos elemének, a csendnek a megléte. Ez a töredék /kompakt töredék/ az egyik irányban végtelen, jöllehet határolt, akár a gömb, mint a mágnes, végén az erőterrel, mi nemcsak nem érzékelhető, de nem is létezik, míg nem közelítek felé azonos anyagot, csönd hegyű nyelvkapszula felé ugyanazt. Igazában csak ez utóbbiról mondható el, hogy "eleget tesz sajátos formai szabályainak, melyeket Schlegel az ÖNMAGÁBAN BEFEJEZETTSÉG külső nyitottságot megengedő fogalmával jelez."<sup>10</sup>

a kitűzött feladatot, az esztétikailag releváns töredékesség racionális leírását, definícióját tehát nem tudjuk teljesített feladatként felmutatni. Ellenben talán sikerült kissé szűkíteni a kört, vagy legalábbis felvetni egy fontos kérdést, az alábbi ábra tehát a lebontás menetével annak eredményét is szemlélteti:

#### Töredék

passzív                      aktív

non finito                      befejezetlen

másodlagos /?/    elsődleges /?/

-----  
/kompakt/                      /egyéb/

Szimbolikus formává duzzadó, szándékosan azzá tett töredékes létmódnak egyedül a csak becserkészhető utóbbit, a kompakt töredékességet tekintem, melyhez az aktív, elsődleges, befejezetlen, egyre kisebb területű koncentrikus körökön át jutunk. A legbelső, már csak pont méretű kör, a centrum: a szimbólum értékű töredékesség.

IV. Azt remélve, hogy az iménti kitérő nem tűnt ámokfutásnak, a cím elemzésére térek rá. A világosabb tintával befestett felirat első szavát a célba vett műfaj kijelölésének tartom.

A regéről, mint műfajról ezt mondja a Czuczor-Fogarasi szótár: "Rege-vetus cantilena-régi dalicza. Akár versekben, akár kötetlen nyelven előadott elbeszélés, mesebeszéd valamely régi eseményről, mely vagy költött, vagy ha némi történeti alapja van is, de költőileg van előadva s jobbadán a költői képzelődésnek leleménye, milyenek Kisfaludy Sándor Regéi a magyar elő-időből."<sup>11</sup> A szótárszerző itt a "fabula" és a "história" közötti megkülönböztetést kívánja megfogalmazni, azaz célja elválasztani egymástól a fikció és a valóság-leírás terepét, s emellett meghatározni az adott műfajban a két összetevő arányát. Az eredmény, a leírás eredménye természetesen a vizsgált anyagból ered, azaz a műfaj közönsnek tartott, általánosnak vélt jegyei Kisfaludy regéinek elemzésén alapulnak, ténylegesen csak ezeknek közös jegyei, vagyis a skopusz ebben az esetben is alapvetően determinálja az eredményt. Mindenesetre a magyar irodalomban a regének valóban ez a változata honosodott meg egy időre.

Miképpen értelmezhetjük a rege műfaját emblematikusan?

A romantika, mint "Gesamterscheinung" voltaképp nem más, mint egy fantáziával teli világfelfogás, egy fantáziával teli hit, mely konkrét megvalósulásában, történeti jelenségként talán csak ennyit állít: "Nicht die Wissenschaft, sondern die Dichtung bildet den Eingang

zum wahren Verstandnis der Welt",<sup>12</sup> vagyis csak a költészet, a költészetbe vetett hit oldhatja fel a világ végtelen rejtvénytudását. Ez a világ pedig /annak, aki Kantot megérti/ csak a szellemképezte látszatvilág, mese, s ezért a romantika költészete: meseköltészet. Ahogy Novalis mondja; "A mese a költészet kánonja. Minden költészetnek meseszerűnek kell lenni." Ennek a költészetnek poétikai központja a mese, alapja pedig a távolság, a messzeség, térben és időben: Itália a görögség és középkor; meseország lesz mindháromból. Ahogy Kisfaludy írja Regéi előszavában: "ami távol vagon az embertől, azt a képzelődés mindég szebbnek, jobbnak és nagyobbak állítja." <sup>13</sup>

Ebben a kontextusban válik érthetővé a romantikának a várakozásokhoz /töredék!/ való, közismert vonzódása. A rege ennek a vonzalomnak a műfajként való testetöltése. A töredék pedig, mint meta-műfaj nem a múlt, az időbeli távolság, hanem a múlt létmódja, a töredékesség iránti viszony inkarnációja. Emlékezzünk például Kisfaludy Somló c. regéjének egyik bevezető strofájára:

"De a melly most pusztán áll fenn -

Üszve roppant kőhalom:

Feldulá a mindent dülő

Legfőbb erő s hatom

Az Idő, melly vasgyomrával

Megemészti, ami van

E temérdek Természetnek

Minden szege -lyukában." - írja. Majd pedig érzékletes jelenetek során átfestí az itt folyt szép régi életet, emlékezvén a régiekre. "És mi mást akarhat az emlékezés ha nem meggátolni a felejtést vagyis tagadni az idő folyását?" <sup>15</sup> Tanta vis adminitionis in locis...

A rom tehát mint töredék, önmagában is az idő vagy más tisztító hatalom erejét szimbolizálja, s vele az emberi teremtés méltóságát és törekenységét is. Kisfaludy Sándor a mű bevezetésében voltaképp az ihlet

születéseként ír le, nagyon figyelemreméltó nyelvi formában. Figyelemreméltó, hiszen ez a leírás egy nagyon régi emblematisz ábrázolást ad vissza szavakkal.

Az általam ismert ábrán, mely eredetileg egy 1638-ban Rómában megjelent *Segmenta nobilium signarum et statuarum* c. kötet fedelén található,<sup>16</sup> az Idő démona épp hatalmasakat harap a belvederei Apollo testéből, mintegy felfalja azt. A mindent felfaló Idő elképzelés az "Idő vasfoga" közhelyben /amit maga Kisfaludy is előszeretettel használt/ máig is él. A regét az idő okozta elmúlás, megsemmisülés, az élet hiányának oly nagyon tapintható hordozói ihlették; a töredékesség, ill. a töredékesség megszüntetésének, életté betöltésének, feltámasztásának vágya hozta létre. Ember és lakhely-Helynélküli ember és embernélküli Ház-Vándor és Rom.: a romantika alapvető közhelyei ezek. A meghaló világban az ember "sehol nincs otthon, visszakívánczik oda, ahol otthon érezheti magát legalább valamiképp, "mert ott szeretne otthon lenni"-mondja Nietzsche és hozzáteszi: a görög világban.<sup>17</sup>

A cím második szava /hajdaniság/ jelentése:

Őskor, Előidő, nyilvánvalóvá teszi a Kisfaludy regéinek gyűjtőcímére való rájátszást, a magyar jelző hiányával általánosabb értelmezést engedve meg. A történeti múlt értékelése csak a mulandóság tudatában létezhet. Múlt csak ott van, ahol halál. A mulandóság iszonyatos súlyú tudata minden alkotni vágyás alapja, a Vörösmartyének különösen, történetfelfogásának pedig meghatározó jegye. Azért is fontos az idő bizonyos fokú meghatározása, mert az időtől, környezetétől, okaitól és eredményeitől elszakított események semmiképp nem lehetnek történetiek.<sup>18</sup> Az időre közvetlenül utaló szavak /pl. hajdaniság/ önmagukban hordozzák jelzőjüket, eleve meghatározottak. Időben meghatározott /meghatározható/ eseményről írni, beszélni eleve historikus cselekedet, históriát hoz létre, bármekkora is legyen az alkotó szubjektum szerepe az események visszaadásában. A

história, a történelem írásának sajátos fajtája pedig eleve ismétlés: a történet megismétlése. Ha ez az ismétlés pusztán létrejöttével irodalmivá teszi is azt,<sup>19</sup> ami saját létmódjában megismételhetetlen, egyedi: "ami megismételhető az ennyiben maradandó is egyben". Ez talán az előrevetett feltételezésnek /miszerint a Vörösmarty töredék motiváló ereje, formaépítő princípiuma az ismétlődés/ első bizonyítéka.

Töredékünk a műfaj meghatározta fő szerkezeti egységek közül csak az elsőt /kort, tájat és hangulatot festő bevezetés/ valósítja meg, azt azonban teljesen, azaz másodlagos töredékkal van dolgunk.

Heterogén műfajban létező kisebb, egységes alkotások lehetőségükben olyan autonóm léttel bírnak, mint önálló, magukban álló társaik, amit egyes levált elemek külön pályafutásával bizonyíthatunk. /pl.: Iliász, 6. ének/ Esetünkben a tervezett rege nem készült el, csak annak első etapja, ami pedig így corpusként és nem membrumként olvasandó. Ez azért is döntő fontosságú, mert ellenkező esetben a hagyomány szálait gombolyítva végül a hősi epikáig juthatnánk el, melyben mint háttérmezőben a vers emblémái merőben más, téves jelentést kapnának.

V. A vers első két sora eleve többfajta értelmezésre ad lehetőséget, amelyek közül a későbbiekben a motívum szerkezet feltárása után próbáljuk kiválasztani az abba leginkább illeszkedőt.

A "fájdalom gyötrelmei közt" /1./ kifejezés képes és valós helyhatározóként egyaránt felfogható. Az első értelemben a cselekvő alany lelkivilágának festése, a másodikban a "Dült hazában" /2./ megmaradtak kínjaira tett utalás. Az is lehetséges, hogy a két értelmezés együttállásának megfigyelése a legmegfelelőbb, azaz a cselekvő és az ország állapota egymásának kölcsönös tükröképe, függvénye.

A nagybetűs Haza, Tsz. 3.sz. birtokos személyragos alakjával szűkíti az értelmezhetőség körét, nyilvánvalóan Magyarországra utal, méghozzá a hazafi nézőpontjából.

/Vörösmarty egyébként 1819-ig, pontosabban a **Tisztul ködéből** c. versig a sorokat nagybetűvel kezdte, s így művünk, mint korábbi, esetében, elképzelhető, hogy a soreleji, szokásból eredetű nagybetű néhol eltakarják azokat, amelyeket Vörösmarty a kiemelés céljából írt így./ Nagybetűsen hátravetett alany formájában, csak mindezek után jelenik meg a cselekvő, Király, magával hozva az enciklopédikus ismeretek egész halmazát. A Király /csakúgy mint a hős, a szent, az apa/ ősidők óta a tudás, az emberi tökéletesség archetípusának bevett jelképe, aki, mint ilyen, minden spirituális energiát magában foglal. Ily módon jele a férfi princípiumnak, az időben létező /mulandó/ világ fő végrehajtó ereje, aki ezen a szinten a teremtő Istennel és a nappal egyenlő, hisz ő erejük fő letéteményese. Attributumai a nap, a korona, a jogar, a gömb, a kard s ami a legfontosabbnak látszik az eddigiek alapján, minden tradicionális vélekedés egyetért abban, hogy vitalitása feltétele és következménye életének és tevékenységének. /lásd: szakrális gyilkosság, ill. a közismert felkiáltást Meghalt a király; Éljen a király!, melyet az interregnumok anarchiájától való félelem is motivált./ az emblematisztikus értelmezés fényében tehát, a vers első szókapcsolatának értelmezési lehetőségei közül az együttes szemléletet tartjuk helyesnek, azaz a párhuzamos-közös jelentést. Az additív ismeretek ebben az esetben tehát, éppen a szűkítést, pontosítást eredményezik. A töredék folytatása maga is szelektálja a Király alakjához járuló asszociációinkat: "hogya a Tatár had /dúlva hagyta mindenét"/ /3-4./. az országban járó király a tatárjárás után a Tengeremellékről hazatérő IV. Béla /időpont és hely, személy teljes pontossággal áll előttünk./ A hely a feldúlt Magyar Királyság, a hajdaniság pedig 1242. A Tatár .e versben az arctalan, de jól ismert pusztító hatalom. Nyilvánvaló Kisfaludy Károly **A tatárok Magyarországon** c. drámájának hatása, amit először 1819. május 5-én mutattak be Pesten. Ugyanennek a műnek a nyomait

fedezhetjük fel a Vörösmarty Mihály szintén 1819-es a **Tatár Járás után történt** eset c. drámatöredékben, melyről később még lesz szó. Mindenesetre hasonlóvá teszi a két töredéket, nemcsak az ihlető dráma, s nemcsak az a tény, hogy Vörösmarty valószínűleg a krónikák, pontosabban Heltai Krónikáját ültette át mindkét esetben, hanem a célkitűzés is. A Tatárok prologusa akár a Rege előtt is állhatna: "... itt hol elődünknek nemes tette a hajlandóság örök éjjeléből kiragadtatván, a jövődönék elevenítve átadatnak ...drága hazánkat legrosszabb állapotában mutatjuk; midőn megrázatva gyökerében, alighogy örök romlásba nem dőle..."<sup>20</sup> Az a tény, hogy a "Tatár" nem kap pontosabb ábrázolást, előremutat a már említett **Tisztul kőből** c. töredék 9. sorára, ahol az első változat "tatárok" szava "pogányok"-ra javítottatott, azaz jelentése a sorscsapás, próbatétel lehetne.

A második mondatban jelenik meg az expozíció központi fogalma a "keserves állapot" /5./ ami egyformán jellemző jegye a Király lelki és országa valós állapotának. A mondat első szava arra utal, hogy a "keserves állapot" az előzőekben kifejtettek összefoglaló jegye, azaz két helyzetleírásra is vonatkoztatható: 1. "fájdalom gyötrelmi" mint egyszerre külső-belső leírás, melyet mégis a Király személy hordoz. 2. "Dült Haza minden feldült;" mint a külső tájképe, ami azonban a Király lelkiállapotát is szimbolizálja. az állapotleírások így denotátum-motívumként épülnek e sajátos párhuzamos szerkesztéssel, amit az emblematicus jelentés is erősít. A második mondat amellet, hogy a központi, s egyben illuminatív erejű fogalmat a kétfajta tér egységes jellemzőjeként tételezi, megtoldja azt a kettő közötti ok-okozati viszony feltárásával is, amennyiben a környezet, a külső táj /"hont, liget, vidék"/ ill. ez mint emlékhordozó kvázi cselekvővé lép elő. Emellet a belső táj kifeléfordulása is megkezdődik, magának a hatásnak a létrejöttével, hiszen befogadás semmiképpen sem létezhet, bizonyos fokú extrovertáltság nélkül. A közös jegyet, mint vezérmotívumot /8. a kétféle jeltárgy jegyei



2,4,6,8,1,7./ magyarázzák s<sup>o</sup> felépítik az oksági-szimbolikus viszonyt /3,4-1,6,8,7./, sőt saját rendszerükön belül egymást is jellemzik.

Ezt a szimultán-paralell térkezelést egy olyan sajátos nyelvhasználat teszi lehetővé, ami előszörre csupán szokatlan szórendnek tűnnek, ám valójában maga is motivikus szerkesztettség eredménye; lásd: az /eltérő/ alanyok hátravetésének visszatértét az első mondat első tagmondatában, a második mondat végén.

Az expozíció lezárult, a fikció alapszabályának, "szerzői utasítás"-nak a kifejtése megtörtént, kirajzolódnak a kettős tér körvonalai: a Király "belső táját" a "külső táj" leírása indokolja. Ténylegesen, valós szerzői utasításként ez a **Tatár Járás után történt eset II.** felvonásának első jelenésében így jelenik meg. "Itt azért környékez e külszend engemet, hogy annál jobban érezzem belső kínomat. /Körül nézi a vidéket./"<sup>21</sup> ez a szerkesztési elve egyben az 1818-as keltezésű Borzadva jártam... kezdetű töredéknek is.

Megtörtént egyben a téma kiválasztása is, amely a formameghatározás első etapja, méghozzá oly módon, hogy a téma már /csírájában/ értékeltetett is, ahogy azt láthattuk, azaz a mű megkapta az első "világnézeti stigmákat" s csak így, világnézetként értékelhető a műfaj megválasztása is. A téma egyébként ismerős lehet, történetírói művekből számtalan példa lenne hozható s megnevezésére azt hiszem, a latin postliminium szó a legpontosabb.<sup>22</sup> A szó szerinti jelentés /a küszöb átlépése után/ a jog nyelvében alakult át a száműzetés utáni visszatérés, s hozzákapcsolódó rehabilitálás, a jogokba való visszaállítás folyamatának jelölőjévé.

A következő nagyobb egység, mely a kilencedik sortól a 32-ig tart, mint "látás" /azaz mint látvány és mint cselekvés/ jelenik meg.

Gombrich szerint egyébként "a látás, gyorsasága és közvetlensége okán a magasabb rendű megismerés kedvelt szimbóluma lett, többek közt a korinthusi levél I. 13:12. hatására."

Ezenbelül a 9. sortól a 14-ig terjedő rész teljes egészében a Király látása, s mint ilyen motivikus utalás a 6-7. sorra, amit az expozíciót záró:-is hangsúlyoz. Tovább folytatódik a Király lelkiállapotát indokló külső táj leírásának részletesebbé tétele, ami az eddigiekben is megindult már. mindenét /4./ - minden hant, liget vidék /8./. Az új szerkezeti egység első két sorának elején megjelenik a Gyász, nem igeiként, azaz az élők cselekedeteként, hanem főnévként, mint a halottak emlékjegye, nyoma, így részletezve a "Bús nyomok" /6./ kifejezést. A lexéma ismétlése a kontextus változtatásával egybekötve annak mindenütt való /tar mezőkön 9. hegyek ormain 10./ jelenlétét hangsúlyozza oly módon, hogy a környezetek maguk is a észletezés folyamatának részévé válnak, ellentétességükkel immár majdnem a Földi-Menny ellentétpár érve áll. a "néma gyötrelmek" /11./ csak az élők kínja lehet, mint "keserves állapot" /5./, s azt is tudjuk, hogy a kevés élő csak a magaslatok azon váraiban maradhatott meg.

"Melyeket dühös karokkal

Nem rutolt meg a pogány"

A 8. sor lent- fent szembe állítása itt töltődik fel halál és élet, bús nyomot hagyó nemlét és gyászos lét ellentétével-közelségével s a "pogány" /14./ szó, mint a Tatár változata, behozatalával általánosabb okozattal, mindez az első mondathoz hasonló mellékmondatos szerkezettel kifejezve.

A 15-20. sorok már a síró nap látta tájat festik. A sírás motívuma a látó kifelé fordulásának folyamatát /fájdalom gyötrelmi közt fojtogatta érzeményit 7./ teszi teljessé, megismétlése, eltérő szöveggörnyezetben való alkalmazása/ 15,17. pedig az előző szerkezeti egység szerkeztéséhez teszi hasonlóvá.

A Nappal kapcsolatban szintén "úgy tűnik, több szerzője által szándékolt szép jelentést ígér."<sup>22</sup> Macrobius szerint a Nap a világ intelligenciája, Dionysios Areopagita az isteni gondviselés látható

képének tartja, Dante pedig benne fedezi fel minden földi és mennyei dolog fő "megvilágítóját" /megvilágosítóját s egyben Isten leghasználhatóbb szimbólumát/. Mindez talán fontos lehet, ám aktuálisan inkább a hagyományból világosan magyarázható szerep, a halálon túli élet, túlélés jelképe a használható. Csak így lényeges az is, hogy a Király a Nap földi helytartója s egymásnak kölcsönösen attribútumai. A sírás motívuma arra figyelmeztet, hogy a Nap sem kivétel a látvány hatása alól, azaz a szimultán szerkezet rá is vonatkozik, s ezzel Vörösmarty egész életművén végigvonuló kérdésre még a pozitív választ látjuk megfogalmazódni.

A kérdés először 1819-ben vetődött fel /ebből az évből ismerjük egyébként legtöbb töredékét/:

"Ti Felsők nem ügyeltek-e ily képtelenekre?

Nem bosszultok-e ily vétkeket? Föld terhe nem omlasz?"

A sírás melléknévi igenévként kapcsolódik a "nézte" /15./ igéhez, ami az érzékelést fejezi ki csakúgy, mint a "fojtogatta érzeményeit" /15./ igéhez, azaz a verba sentiendi sorba épül bele, s a látvány /temetetlen testek 16./ a "bus nyomok" további elemét tárja fel, miként a "gyász" tette az előző egységben. A porba dült várhalmok képe szintén visszautl a Király látására, minőségjelzői mellékmondat formájában kifejezett ellentétezéssel /mellyeket gyilkolók raboltanak 19-20./, amit a tatárok mgnevezésének újabb változása is aláhúz /pogány 14. - gyilkolók 20./.

Az ilyen típusú, azaz szomszédos szerkezeti egységek közötti kapcsolatot megteremtő, elsődlegesen ezt a célt szolgáló, csak oda-vissza felelő, kettőnél többször elő nem forduló ismétlődéseket kontaktus-motívumnak nevezem.

A kelő-hanyatló Nap ellentét csupán a pusztulás hatalmas voltára hívja fel a figyelmet, az idő múlását egy egész nap elteltével jelezve, hanem az elentétpár második tagja /hanyatló 17./ párhuzamba állítható a proba dült várhalmok /romok!/ külső jegyével, hangsúlyozva

ezzel, hogy a látó ebben az esetben is függvénye a látványnak. A külső tájat aligha jellemezhetni jobban, mint a belsőkre tett hatással.

A következő szerkezeti egység is látás, csupán a cselekvő alany /illetve szenvedő tárgy/ változik csillaggá. a motívum folyamatosságát nemcsak a sírás megléte /könnyeket hintett 21./ biztosítja, hanem a "járt" /23./ ige is, ami a vers első sorában király cselekedete volt. A "sírás" és a "remegve" melléknévi igenév szemantikailag illetve grammatikailag egyaránt kontaktus-motívumnak tekinthető, míg a járás és a látás a mű egészének fő áramába csatolja ezt az etapot is.

A csillag nemcsak az éjszaka szeme /mint a nappalnak a Nap/, hanem az istenség reprezentánsa is, a Naphoz és a Királyhoz hasonlóan jegye az öröklétnek és a reménységnek, úgy is, mint a férfi princípium /Nap, Király/ és a női /Hold/ egysége. Ne felejtsük, hogy Jézusnak, a "Hajnal ragyogó csillagának" a jövetelét csillag jelezte, halálakor pedig kialudt a Nap és megrendültek a hegyek. A pusztulás általános és döbbenetes képe mögött az újjászületés lehetősége pontakozik ki az emblematikus jelentésekből, a halál, mint az új élet létrejöttének feltétele nyilatkozik meg, s a megváltásra való asszociációkat talán a jegyek sajátos együttállásán kívül a Király, a Második Honalapító személye is valószínűsíti.

A csillag látása mindenesetre fontos állomás, ugyanis a külső és belső tájak eddig csak motivikusan bizonyított egymásra rímelése mellé most idesorakozik a földreszállás, azaz a figyelő szubjektum és a figyelt objektum közeledésének mozzanata is. Ezt a kifelé fordulás folyamatossága és a Nap Földre nyújtott lángjainak képe készítették elő, összekapcsolódva az ember nélkül eleve is egész természet /erdő, liget/ felé való fordulással, ami azonban ugyanolyan nyomok hordozója, mint az ember közvetlen környezete. Ennek bizonyítéka a "gyilkos undok" /24./ kifejezés, amit Vörösmarty csak a tisztázás

utolsó fázisában javított bele a szövegbe a "vérrel undok" helyébe.

A természet állapotát azonban már a következő rész-látás: a vadak képe fejti ki /25-28./. E részben a "tető"-nek /26./ és a Földnek /fent-lent/ egyaránt a kopárság, csupaszság, terméketlenség a fő jegye, amely a folyamatos némaság-diagramnak is része, s melynek előkőn való manifesztációja az éhezés, mint halálközelség. Ez már a két táj összeolvadásának végső fázisa, amit a folyamathoz nemcsak a tartalmi ismétlés kapcsol /jártak 26./, hanem az ismételten megjelenő morféma is /tántorogva 25./, amely szemantikailag kontaktus-motívumnak is felfogható. Ezen egység nyelvi formájához, mint előképet /non finito-töredék/ idézem a **Tatárjárás után történt** eset-ből Nagyfalvi monológjának két részletét: "/a'/ nap csak bujdosva jár a lombok között és félénken láttatja azoknak fürtjein át reszkető sugarait, ... bujdosott sok Magyar a Tatár elől, remegve járt ligeten s köszirtek aljain, így bujdosott s. átkozta a gyűlölt virradást."/23

/29-33./ A záró látás, sőt látomás, vizuális monológ valamiféle általános, összefoglaló nézőpontból történik. Bármelyik nézőjének, de leginkább a látók egészének felel meg. A "vérrel habzó csermelyek" /29./ bevett közhely, Vörösmarty a tatárjárás után történt esetben is használja /"a Sajó vize magyar vérrel tajtékzott"/. A "rohadt, eves testek" /30-31./, a bús nyomok további pontosítása egyben utalás a Nap által látott temetetlen testekre, az "elterülve" morféma-motívum pedig a látványok sorához kapcsolja.

Végső, hatalmas látomás ez, melynek hatását nemcsak a kép ereje kelti, hanem a gondolat, a halált fiadzó halál gondolata is, ami csírájában már az éhség gondolatában is megtalálható, kérdőjelezve ezzel az élet megújulásának, az újjászületésnek a lehetőségét. Ez az egység már víziószámba megy, ami azt mutatja, hogy a külső és belső tájak képe végképp fedésbe került. Miként

Faust monológjában, itt is megtörtént a "mágikus hatás egységének a látásból az intuícióba, s az intuícióból az átváltozásba való átmenete".<sup>24</sup> A különbség csupán az, hogy az átmenet e töredék esetében több alanyon keresztül valósult meg. Vörösmarty jelhasználata tehát Goethe-éhez hasonló; a Faust jelhasználata, különösen a Makrokozmosz mágikus erejű ábrájával kapcsolatban - mint tudjuk - Paracelsus gondolatainak nyomát viseli magán.<sup>25</sup>

Önállóan létezve, a külső és belső terek megszűnnek, összeolvadnak, és ez az új egység már csak önmagát jelöli.

Az utolsó két sor, mint a tervezett rege első etapjának lezárása az ínség motívumával még a fősodorhoz kapcsol, a "Hunnia" /24./ azonban keretként is funkcionál, ugyanis a pontos helymeghatározás már megtörtént a vers elején /háznak 2./. a honfi nézőpontja általánossá, az idegen nézőpontjává változott, ezzel is hangsúlyozva az eredeti témától való elszakadást, az "internacionális olvasat" szükségességét.

VI. Vörösmarty e munkájában egy bevett műfaj alkalmazására tett kísérletet. A mű töredék maradt. Bizonyítja ez az írói szándék sikerületlenségét, valóban a "töredékbe csukló hangú romantikus költő" áll előttünk? Úgy gondolom: nem.

Az alkalmazás a megértés mozzanata. Vörösmarty tettével mélyen hagyományba gyökereztetni művét, hiszen a hagyomány elsajátítására tett kísérletet, beleállítva ezzel magát a tradícióba s egyben ténylegesen létezővé is téve azt, hiszen a hagyomány csak elsajátítás révén létezhet. A szembenézés akkor is megtörtént, ha a választott műfaj nem is lett - öröklött formájában - Vörösmarty sajátja. Vörösmarty nem naívvul elsajátít, meggondolás nélkül továbbmond, hanem megbirkózik elődeivel - akik kortársai. "A tradíciónak, melynek lényegéhez tartozik a hagyomány magától értetődő továbbadása, kérdéssé kell válnia, hogy kialakulhasson

a hermeneutikai feladat, a hagyományelsajátítás világos tudata."<sup>26</sup> A töredékesség ebben az esetben tehát nem immanens szimbolikus forma, hanem a tradíció kérdésessé válásának jele, nem az alkotói, hanem a hagyománybéli kvalitások mutatója.

A rege valóban nem tűnik autentikus műfajnak: ismérvei bizonytalanok, összetevői túlságosan heterogének, hazai versformája túlhaladott. Kazinczy szerint idegen példa túlbuzgó másolása, tíz Rittergeschichtéből összelopkodott tizenegyedik. Bajza szerint csak Kisfaludy "kedves musátskáját" bírja elhordani, Vörösmarty "hatalmas Juppiter istenét" már nem.<sup>25</sup>

Megfontolandó ez a kétoldali óvakodás, hiszen a rege a romantika novalisi mese-konceptiójában meggyőzően illeszkedni látszott. A látszat ellenére azonban nem illeszkedik ugyanígy a romantika egészébe. A romantikus fantázia, a felvilágosodás hozadékaként, intellektualitással töltött s ez a fantázia filozófiai hátsó értelemmel csinál mesét a valóságból, néhol a régmúlt valóságának költészetéből. A regeköltészetből ez az igény hiányzik. Fogalmaink szerint Kazinczy a klasszicizmus fantázia és realizmus-harmóniáját kérte számon, Bajza pedig a romantika "romántossága" elleni teremtő iróniáját, mely önnön fejlődésének alapja. Vörösmarty a saját romantikus fantáziájának kifejezési lehetőségeit kereste a műfajban, azért a fantáziáját, mely a felszín a jelenségek megismerése- megismertetése után akarja megsejteni-megsejtetni a világ lényegiségét, a Világ-rejtvény megfejtését.

A rege erre nem volt képes.

A mű ezért maradt töredékben, a tradíció ezért vált kétségessé. A rege nem a történetet alakította költőileg, hanem a maga költői gondolatát alakította történetileg. A tradíció azonban nem meghaladottá, nem megtagadottá, hanem megoldandó feladattá vált Vörösmarty

számára. A feladat megoldására Vörösmarty az 1820-as évek kiséposzaiban tette a legerőteljesebb kísérletet. A rege termékeny tévdésnek bizonyult.

A kiséposzok körüli vélemények, vélekedések közismertek, ezekre most nem is hivatkozom részletesebben. A kérdést összefoglalva az látszik valószínűnek, hogy az évtized epikus alkotásait a nemzeti eposz megteremtésének elementáris erejű vágya és szükségessége hozta létre. A kísérlet biztató volt, de a **Zalán futása** csak a nemzet közvéleménye, s nem alkotója előtt látszott megvalósulásnak. Meg-megújuló kísérletek látszanak kibomlani a kiséposzokból, de Vörösmarty epikus tervvázlataiból is. A nemzeti eposz megteremtésének vágyában fogant volna ezek szerint a **Tündérvölgy** /1825./, a **Délsziget** /1826./, a **Magyarvár** /1827./ és **A'Rom** /1830./, tematikájuk, cselekményük, idejük és epikus formájuk alapján. A többi kiséposz születésére azonban nem találhatni ilyen közös magyarázó elvet, pedig rokonságuk, hasonlóságaik régóta ismertek.

Az 1820-as évek alkotásai szerintem olyan ideális rendbe állnak, amelynek a rege-műfaj felvette kérdés a rendező elve.

VII. Láttuk, hogyan kapcsolódik össze a Rege a hajdaniságból .c. töredékben a költői történetiség, (a krónikák történetének költői feldolgozása) a történeti költőiséggel (azaz a költői gondolat a nemzet létéről hogyan vetül a történelembe, exemplumként).

Láttuk, emblematis és történeti adalékokból bizonyítva, hogyan vetül egymásra ebben az exemplumban a nemzet halálának és újjaszületésnek víziója a Második Honalapító személyen keresztül. Láttuk azt is, hogy a Király, a konstrukció középpontjába lépve elő, hogyan teljesíti be a regehős definícióját: "valamely regében, mint elbeszélésben vagy költeményben a főszemély, kinek történetébe szövődnek a többi személyek és események." Nem láttuk, de tudjuk, hogy ez a regehős a tengerre



távozott, azaz mint király meghalt, mint népe, de visszatért, azaz feltámadott, mint országa. Ezek az ellentétek pedig az epikus és lírikus költő küzdelmében nyernek verbális formát.

A történeti költőiség a módszere, a nemzet születése a témája s a tényleges eposz a megjelenési módja a kiseposzok egyik csoportjának: a Zalán bűvöletében fogantaknak.

A költői történetiség, a halál, a középkori téma és a rege-szerűség másik csoport jegyei.

Tehát a korai Vörösmarty gondolatvilágában felvetődött kérdések, eleve meglévő, szélső, egymással harcban álló pólusok alakították ki a kiseposzok két, egymásba fonódó csoportját, melyek közül az elsőt eposzi csoportnak, a másodikat regei csoportnak nevezzük.

A hűség diadalma /1822./ c. epikus kísérlésében "saját korai drámáján /ti. Tatárjárás után történt eset/ keresztül használta fel a Csobánc nyújtotta motívumokat",<sup>26</sup> mutat rá a kritikai kiadás is, explicálva ezzel a Kisfaludyval, s reprezentatív műfajával való kapcsolatát.

A Cserhalom /1825./ László herceg történetét dolgozza fel, a lányért vívott párviadalt állítva a középpontba. A művet Toldy "romantisch-episches Gedicht"-nek tartja, miként a műfajmegjelölés is "romantikus, epikus költemény", főként az elrabolt lány megszabadításának története miatt, aminek alapvető lovagtörténet jellege még Kisfaludy Károly romantikus ízlésnek is megfelel. Toldy németnyelvű dolgozatában ugyan az "echt-homerisches Feuer" meglétét tartja a legfontosabbnak, ám a központi történet inkább a lovagtörténetekkel rokonítja e művet, s nem az eposzokkal.

Az Eger /1827./, jóllehet eredeti címében még az 1552-es évszámot is hordozza, mégsem igazán a történelemre, a történetre, magára a hősi küzdelemre összpontosít, hanem a szerelmi mellékszálra. A Handbuch

für ungarische Poesie c. könyvben és az Auróra 1834-es évfolyamában Omár és Ida címmel jelent meg, ami a mű regejellegű hangsúlyeltolódását mutatja.

A Széplak /1828./ már nem csupán tematikai vonásaival csatlakozik a regéhez, mint az előzőek hanem az eposznak még formai kellékeit is elveti, ellentétben az előzőekkel. Vörösmarty "először igyekezett az eposzi elképzeléshez alkalmazkodni... aztán mégsem 'éposz' lett belőle, hanem olyan műfaj, mely leginkább Kisfaludy Sándor regéivel rokonítható"-írja Martinkó András.<sup>27</sup> Köztudott, hogy Kisfaludy Sándor, Gyula szerelme c. regéjét 1825-ben Vörösmarty könyvtárusánál hagyta, a Zalán futása ajándék példányáért cserébe, s e regéből bőven merített a Széplak írásakor a megajándékozott. A művet egyébként már a kritikai kiadás jegyzetei is az 1819-es versekhez kapcsolja /Rege a hajdaniságból, Tisztul ködéből, Csattog az öldöklő viadalban.../ valamint A hűség diadalmához," ...a szomszéd vidékek népei ellen kardot kötő, lórákapó, otthonát, övéit otthagyo vitéz képe mint "életművi motívum" okán.<sup>28</sup>

A két szomszéd vár /1831./ műfaja: rege.

Alapképlete a vendetta, a vérbosszú: a vitéz hazatér a harcból - romlást talál - bosszút áll. Akár a Hűség diadalma, vagy a Széplak vonalvezetése. Párhuzamba Kisfaludy Sándor: A megbosszult hitszegő c. művével szokás hozni. A feladat látszólag megoldatott: a költő megbírkózott a hagyatékkal, hozzáerősödött a hagyományhoz, úgy tűnhet, a műfajt immár képes saját céljaira használni; Vörösmarty megtanulta önmagát versbe szedni. Azt, hogy valójában mi történt, csak az érzékeny Berzsenyi veszi észre: "Az igazi költő ne tartsa lantjához méltónak az oly kannibálokat, minő a két szomszédvári hős", keressen "a mi keresztyén bölcseletünk iránylatával egyező..." emberibb és természetes tárgyakat "mert ezt az egész bódultságot a legrégényesebb legcsapongóbb költészet sem teheti széppé", különösen pedig akkor nem, ha ez a költészet csupa érthetlenség,

homályosság: "homályos beszéd".<sup>29</sup> Elképzelhető, hogy Berzsenyi a Poetai harmonisztika mögül nem látott rá Vörösmarty új, intenzív, expresszív vívmányaira, s ez okozza látszólagos értetlenségét, az azonban biztos, hogy egyedül ő vette észre: nem Vörösmarty változott, erősödött meg annyira, hogy immár "képes" befejezni egy regét, de maga a műfaj változott, formálódott az ő keze alatt az ő képére.

Az "eposzi" és a "regei" csoport tanúságai természetesen kölcsönösen áthatják egymást. A **Tündérvölgy** műfajmegjelölése például "ó magyar rege", jóllehet a kor alexandrinekben írt romantos eposznak tartotta. Emellett ebben a műben a legtökéletesebb a korhűség is, ami pedig a Vörösmarty által kinevelt rege sajátossága. Csak így, a regékben tárgult az értelmezhetőség köre általánossá, ami azonban tetőpontját a **Délszigetben** és a **Tündérvölgyben** éri el. A **Magyarvárat** pedig egy magyarnak vélt, távoli rom ihlette akár a **Csobáncot**, a **Tátikát**, a **Somlót**:

"Dőlve, magányosan áll, az enyészet képe, Magyarvár  
Késő romjaiban."

A rege műfaja felvetette kérdés, s az erre adott válasz, rendkívül nagy horderejű. A **Rege** a **hajdaniságból** elemzése közben többek közt azt figyelhetjük meg, hogy Vörösmarty saját szövegén a szellemi szövegértelmezést hajtotta végre: a jel nem a szó, hanem a szószerinti értelembé vett dolog. Omnis creatura significans. Minden szerzői teremtmény jelentéssel bír. Non solum voces sed et res significativae sunt-idézi Friedrich Ohly a modern emblémakutatást (az egyik irányból) elindító dolgozatában Richard St. Victor illuminatív félmondatát.<sup>30</sup> Azt hiszem állításom nem a használt módszerből eredő túlkapas.

Vörösmarty nem emblematisztikus költő, ahogy Shakespeare az. De ő, a nemzet érdeklődésének középpontjában álló, koszorús költő, teremtő fantáziáját teremtésre használva hagyatkozhatott és hivatkozhatott a

közös történelmi emlékezetre, a másodlagos, mögöttes jelentések kozmikus harmóniájának elmúltával, fantázia és közös emlékezet egységének kora után is. A romantika középkor utáni vonzódása nemcsak tematikai szinten jelentkezik, hanem a romantika jelhasználatában is a középkorét imitálja. A középkorban Isten, a romantikában a költő jelöl dolgokkal.

Így válik érthetővé, hogy miért nevezi 1845-ben írt allegóriáit a fáról és a madárról, a rétről és a virágról a forrásról és a patakról regének. Hiszen az allegória "a betű szellemé nemesítésével, értelmes formában keletkezett szépség",<sup>31</sup> vagyis az allegória: annyi, mint dologgal jelölni.

Az 1819-es év legfontosabb töredéke által így módon új rendbe állt művek közül az "eposzi" csoport egy fata morgana bűvöletében született, s azt el nem érve lett öncéllá, eredménnyé; míg a regék csoportját egy műfajjal való folyamatos küzdelem teremtette meg (melléktermékként a romantikus prózai elbeszélést is megteremtve), sőt végeredményében ez az erecske az allegória misztikus márványmedencéjét is tápláljuk.

Vörösmarty korai költészetét nem klasszicizmus és romantika harcából, hanem a tradíció és a géniusz, hagyomány és egyéniség egymásba csiszolódásából lehet megérteni.

Czuczor Gergely és Fogarasi János szótárukban a rege címszónál még Kisfaludy Regéjét említik, de már Vörösmartyt idéznek:

"Regét beszélek, regeszón,  
Öröme bura változón,  
A sziv mulat kéjjel tele,  
S könnyüden lejt az óra le."

-----

## JEGYZETEK

1. A dolgozat eredeti terjedelme 25. oldal A terjedelmi korlátozások miatt jelen közlésből kimaradt:
  - a szakirodalom értékelése (I.),
  - az elemzés eszközeként választott eljárás részletes bemutatása (II.),
  - a cím elemzésének néhány mozzanata (IV.).
 Az ílymódon felmerülő esetleges hiányosságokért személy szerint is elnézést kérek. (Sz.L.)
2. VÖM/2.
3. CZUCZOR Gergely-FOGARASI János: A magyar nyelv szótára VI. kötet Pest, 1870.
4. Magyar értelmező szótár Akadémiai, Bp., 1980.
5. SZAJBÉLY Mihály: Vörösmarty utolsó töredéke /Fogytán van a napod.../ ITK. 1978/3. 307.
6. Lásd: Jorge Louis BORGES: Okok, jelek, dolgok Európa, Bp., 1984. 122.
7. André CHASTEL: A töredék, a hibrid, a befejezetlen in: Fabulák, formák, figurák Gondolat, Bp., 1984. 165, 173.
8. BALASSA Péter: "...Az végeknél..." in. szépirodalmi, Bp., 1982.
9. CHASTEL: i.m. 165.
10. SZAJBÉLY i.m. 307.
11. CZUCZOR-FOGARASI i.m. IV. kötet.
12. Hermann August KORFF: Das Wesen der Romantik in: Zeitschrift für Deutschkunde 43/1929. s. 545-561.
13. KISFALUDY Sándor: Regék a magyar Elő-időből Kner-Magvető 1978. 7.
14. u.o. 92.
15. Daniel ARASSE: Ars memoriae és a vizuális szimbolumok: a képzelet kritikája és a reneszánsz vége in. Az ikonológia elmélete/2. Szeged, 1986. 195.

16. E.PANOFISKY: Studies in Iconology New York, 1939.  
LX.tábla.
17. HAMVAS Béla idézi: Az írás platonizmusa c. írásában  
/kézirat/
18. lásd: GERGELY András: az ismétlés-ismétlődés a  
történelem filozófiában Opus /5./ 43-58.
19. Juriy TINYANOV: A konstrukció fogalma in:  
Strukturalizmus Európa, Bp., é.n. 8.
20. VÖM/6.
21. VÖM/6.
22. RUSCELLI: Le Imprese Illustri /Velece, 1566./ idézi  
GOMBRICH: Icones Symbolicae c. tanulmányában  
IKon. elm./1. 98.
23. VÖM/6.
24. GOMBRICH: i.m. 110.
25. idézi: ZILAHY Károly előszavában in: Kisfaludy Sándor  
Összes Költeményei Lampél és tsa. Bp., 1901.
26. VÖM/6/254.1.
27. VÖM/5/565.1.
28. VÖM/5/567-568.1.
29. BERZSENYI Dániel: Prózai munkái Kaposvár, 1941.  
115,123-125.
30. Friedrich OHLY: A szavak szellemi jelentése a  
középkorban in: Ikon. elm./1.233.
31. OHLY i.m. 252.

Takács József

A Délsziget folytatása<sup>+</sup>  
/Filológia és fantázia/

"A Délsziget-et úgy kell olvasni és értelmezni, ahogyan a régiek olvasták és értelmezték szakrális szövegeiket /.../ ...a nyilvánvaló, profán értelem mellett egy másik, mélyebb értelmet is rejtenek magukban, amely csupán a beavatottaknak szól."

/Turóczi-Trostler József/<sup>1</sup>

Vörösmarty Mihály 1826-os töredékéről, A délsziget-ről kitűnő szakirodalom szól,<sup>2</sup> amelynek ágézete alól nehéz szabadulni. Ez a dolgozat az eddigi értelmezések által szabadon hagyott fehér foltokkal foglalkozik, az elemzés súlypontját áttéve a mű második énekére,<sup>3</sup> s leginkább a szövegben a folytatásra utaló jegyekre figyel.

A sziget szétválásakor egyik fele a nyugati, másik fele a keleti partokhoz sodortatik. A nyugati partokra vetett Hadadúr egy sivatagba kerül, amelyet sivatagok öveznek. Szauder József Wieland Oberon-jának erre a pontjára utal<sup>4</sup> párhuzamként, ahol Hün lovagtól és Réciától elszakítja gyermeküket Titánia, s az addigi földi paradicsomnak látott sziget hirtelen kopár vadonná

<sup>+</sup> Első fogalmazvány.

változik. Itt azonban nem erről van szó. A délszigetnek e része fedi A Rom helyszínét: ez "inkább a nemlét víziója, mint reális ázsiai táj".<sup>5</sup> Ez a sivatag a Halál országa, amelyet Vörösmarty ugyanúgy jellemez A délsziget-ben, mint A Rom-ban. A Halál országa hagyományosan nyugaton fekszik, mint a kelta mitológiában Avalon, vagy az egyiptomi Punt, Hésziodosz nyugatra, az óceánon túlra helyezte a Boldogok szigetét. E rész azzal ér véget, hogy a csodatévő gyermek kivezeti Hadadúrt a sivatagból, s felöltözteti /immár a második isteni felöltöztetés/ harci ruhába, Hadadúr átlépi a Nemlét birodalmának határát, a folyót, amely úgy határolja itt a Halál országát, mint a Tartaroszt a Sztyx, vagy a Zsirmunszkij által emlegetett<sup>6</sup> Alpanis üzbég eposz egyik változatában a holtak birodalmát egy széles folyam.

Itt egy kis kitérőt kell tennünk. A szöveg azt mondja Handadúrról: "fejedelme az árva magánynak". Ez az árvaság az Istenre vonatkozik. Sík Sándor ír esszéjében<sup>7</sup> a gyermek felejthetetlen mozdulatáról, amint elalvás előtt "kezével a mennyet keresi". Ebből az istenközeliségből lesz a sivatagban az Istentől való teljes elhagyatottság érzése. Isten azonban nem hagy el: a csodatévő gyermekről már beszéltünk.

A keleti partokra sodort Szűdelinek lakot építenek a tündérek. Mit tudunk meg erről a különös lakról, a Szemérem Házáról? A lépcsők "körösleg" övezik, belül termeket és folyosókat találunk, amelyek egy belső terembe nyílnak. Valószínűleg tehát a lak alaprajzát így rekonstruálhatjuk:

A lak kör alakú, középen egy belső teremmel. Ez a szerkezet ismerős. Vörösmarty így írja le

a Délszigetet: "S a sziget áldott volt; kereken, mint egy teli hold, a / Földövező tenger viharos közepébe merítve"

A sziget tehát a tenger közepén feküdt, amint a szigetnek /amely kör alakú/ középen terült el az örök tavaszt őrző



barna liget. Ugyanígy barna liget veszi körül a lakot is. A laknak a szigettel való rokonságához tartozik az is, hogy mindkettő egy kicsinyített világ, a világ makettje. /A szigetről: "Képe hasonlító egy egész kis földi világhoz". A lak a világ minden részéről összeszedett kincsekből épült./

Ez a szerkezet azonban emlékeztet a Tündérvölgy kör alakú völgyére, melynek közepén halom áll, s a halmon cédrus /"mintha fél tojást vizsgálnál"/. A Tündérvölgy e helyszínének párja A délsziget első énekében az a halom, amelyen a gyermek legyőzi Halálfit.

Turóczi-Trostler József a következő címet adta Vörösmarty tündérországáról szóló tanulmányának:<sup>8</sup> "Amit fül nem hallott, a szem meg nem jára". Ez a Tündérvölgy-ből származó idézet teljesen fedi azt, amit Vörösmarty A délsziget-ben a Szemérem Házának belső terméről ír: "Tiltva van a látás, más lábnak nincs szabad útja". Amit e több helyen fölbukkanó szerkezetben középen találunk, az mindig a természet kivételes helye, ahol az istenivel érintkezik. Sík Sándor esszéjéből tudjuk, hogy Vörösmartynál az Abszolútumnak kettős arca van: egyszerre atya, s egyszerre "ősborzadály". E lak, s belső terme is hordozzák ezeket a végleteket. A lak termeiről azt írja Vörösmarty, hogy falaikon "az élet négy kora, jó és / bal folyamatjában" volt megfestve, "hatalmas ecsettel". Íme az igazi műalkotás. Lehet-e hűségesebb valaki a teremtőnél?

A lak tehát nem csupán a Szemérem Háza, hanem a Lét Háza is. E szimbólum jóval elvontabb, s ezzel jóval telítettebb, mint egy hagyományos tündérország-kép.

E ponton újabb kitérőt kell tennünk Vörösmarty égtájszimbolikájáról, s ehhez kapcsolódva napszak-szimbolikájáról. A Zalán Futásá-ból tudjuk, hogy az "égi hajlák", ahová a délszaki tündér elvinné Hajnát, a déli határoknál fekszik. Ez az égtáj kapcsolódik A délsziget égi lényéhez is, a lányka a szigeten a déli

ligetekben lakik. A színek közül a fehér, a napszakok közül a hajnal kapcsolódik a kislányhoz. Az ellentétes póluson, a sziget éjszaki felén találja meg a gyermek az ördögöket, akiknek fekete a lelkük, s olyan éjben élnek, melynek "hajnala nincs". Minket azonban az alvilágjárásnál jobban érdekel délnek és keletnek a rokonsága A délsziget-ben: a délszaki sziget és a keleti lak rokonságán túl itt a hajnalhoz való kapcsolódás a fontos. A hajnal Vörösmarty 1822-es versében /A Hajnalhoz/ is a mennyhez tartozót jelöli. A lak keletre, a támadathoz, a hajnalhoz közel kerül. Valószínűleg ugyanígy egymáshoz közelebb áll észak és nyugat, az ördögök, illetve a halál országa.

A tenger időtlen, a sivatag is, a lak is, a sziget is. Ami kelet és nyugat között van, az az idő. Azt feltételezem, hogy amikor Hadadúr átlépi a folyót, elkezdődik egy hosszú vonulás nyugatról keletre: vissza a Kezdetekhez. Turóczi-Trostler zarándoklásról ír,<sup>9</sup> akárcsak Szegedy-Maszák Mihály:<sup>10</sup> "...Csongor útjában a keresztény zarándoklást /peregrinatio/ laicizálta. A keresztény felfogás alapján az ember, 'a tékozló fiú', eltávolodik az Istentől, de egyszer visszatér hozzá." Idézek három erre vonatkozó sort a Csongor és Tündéből: "...így sem él, sem hal, csak tébolyog / Lét és nemlét közt, mint vert kuvasz, / Kit udvarából a juhász kitilt." Ez inkább a bolyongó vándorra<sup>11</sup> vonatkozik, mint a zarándokra.

Hogyan ragadjuk meg tehát azt, ami e vonulásban benne rejlik? Kerényi Károly azt írja az Odysseá-ról, hogy az utazás eposza: "...annak az életnek a költeménye, amelyet a folytonosan és mindenütt jelenlevő halál hat át."<sup>12</sup> Az utazó mintha menekülne, minenkitől elsőköben van. "Csaknem feloldódik az úton-levésben..." - írja Kerényi. Az utazásnak és az általunk feltételezett vonulásnak az egyetlen közös eleme a halál centrális helye, ez tehát nem a megfelelő fogalom. Ha úgy véljük, hogy az Odyssea az abszolút visszatérésről szól, s

Penelopét, a várakozót halál-szimbólumként értelmezzük, már közelebb járunk a keresett típushoz. A bolyongó, bujdosó vándorlással az otthontalanság, a kivetettség a közös elem, de míg a vándor soha haza nem érkező, a keresett típusunk nyitott. A zarándoklatot a bűn mozzanatának hiánya miatt vetem el.

Itt egy rövid kitérőt kell tennem. A sziget kettéválásának okaként a csókot, mint ősbűnt szokás említeni. E gondolathoz a testiség nélküli szerelem eszménye tartozik hozzá, amelynek legtisztább kifejtése Vörösmarty Hedvig című műve. Az ősbűnnek és az égi szerelemnek ezt a magyarázatát nem vitatva, úgy vélem, inkább őstörvényről kellene beszélni. Kétféle értelemben is: Martinkó András ír<sup>13</sup> arról, hogy Vörösmarty műveiben a mulandóság éppen akkor ragadja magával az embert, amikor elérte a mennyeit. "A földi mennynek ez a pillanatnyi megközelítése, illetve pillanatnyi elvesztése a Vörösmarty-féle tragikumnak legjellemzőbb jegye." A továbbiakban Martinkó ezt "a 'föld' örök törvényé"-nek nevezi, s a kivetettséget erre, s nem a bűnre vezeti vissza.<sup>14</sup>

De földi őstörvényről lehet beszélni egy másik értelemben is. Ez az emberi életkorok törvénye: a gyermeki kor édeni állapotát szükségképp követi a felbomlás: az ifjúkor. E két őstörvény, egy irracionális és egy életelvű, pontosabb magyarázat, mint a csók, mint ősbűn, amely az életkorok törvényéhez képest következmény.

Az utazásból, a bujdosásból, a zarándoklatból hiányzik egy elem: a szerelem centrális helye. A kislányról azt írja Vörösmarty A délsziget első énekében: "szeme pillantása virág, kék / parti virág". A kék virág szimbóluma egy másik Vörösmarty-műben, A bujdosók című drámában is fölmerül,<sup>15</sup> a II. felvonásban, Vajdafi és Júlia jelenetében, sokkal teljesebben kifejtve. "Szép napkeletre, hol tavasz lakik, / S az ég a szellős, ormig meghajol, / Földben foganva, égből nyiladozva, / Egy szép virág van". Ugyanezt tudjuk

Szűdeliről is: a lak napkeleten áll, örök tavaszban /a lányka már A **délsziget** első énekében és tavaszteremtő volt/, s ő az ég és föld közös gyermeke /"E kised remekét ég és föld látta foganni"/. Novalis kék virág-szimbólumát ugyanígy határozta meg kommentátora, Gerhard Schulz: a virág a földben gyökerezik, ám az ég színét viseli.<sup>16</sup> Ezt a típust kerestük, a kék virág keresésének típusát.

A **bujdosók** említett jelentében van még egy számunkra fontos momentum. Júlia és apja kettősét végignézi Korpádi, aki beleszeret Júliába. "Mit láttam? oh, ha álom, miért jelent meg, / Ha jobb valóság, mért múlt ily hamar? Megnyílt egem, hogy lássam, s elborult..." /kiem. tőlem/. Az álomszerűségnek ez a hangsúlyozása emlékeztet arra, hogy A **délsziget**-ben a gyermek "mint álom után néz" az eltűnő kislány után. Az "ébredés" után "az egész természet üres lőn" a gyermek számára, s megkezdődik a "tünemény" keresése /Vörösmarty a következő szavakat használja: keresett, bolyga, bujdosva, bejárta/, amelynek végén Halálfit találja meg: a személyes halált. Az első éneknek ez az epizódja mintha prefigurációja lenne az egész /feltételezett/ műnek. A második ének elején álmnak nevezi a gyermeki kort, s az ébredést a tünemény keresése követi, a halál centrális szerepéről már volt, s még lesz szó. Az első éneknek ez az epizódja mintha az élet modellje lenne.

Ha Vörösmarty szimbolikus nyelvét akarjuk használni, azt írhatjuk: Hadadúr a napkeleti laknak az első lépcsőjén áll, el kell indulnia befelé az élet termein át, míg elér a belső teremhez. E belső teremről tudjuk, hogy nem léphet oda be láb. Úgy gondolom, hogy a küszöb a halál.

A szerelemnek és a halálnak ez az összekapcsolódása A **hűség diadalmá**-ban olyan megoldást jelent, miszerint Jola és Gárdon szerelme a halálban teljesül. Az általunk vizsgált problematikához közelebb álló **Csongor és Tündé**-ben Tünde elhagyja a

halhatatlanságot és kilép a mulandó földre. Az első ének prefigurációként emlegetett epizódja egy másik népmesei megoldást sugall: a személyes halál legyőzését. Maga a szituáció azonban, nyerjen bármilyen megoldást, elsősorban a megoldhatatlanságot jelenti, így a legteljesebb megoldás maga a megoldhatatlanság. az örök várakozás az egyik, az örök keresés a másik oldalon. Az nem fontos számunkra, hogy e megoldhatatlanság kikerülésének melyik útját választotta volna a szerző.

Meg tudjuk-e mondani, hány énekből állt volna az egész eposz, amely utólag A délsziget címet kapta? Itt tűnik ki igazán a választott tárgy és műfaj istenkísértés-jellege. Úgy vélem tehát, hogy négy énekből. E feltételezést a következőkre alapozom: Szűdeli lakában a termek falaira - mint már említettem - az élet négy korának: a gyermeki, ifjú, férfi és öregkornak képei voltak festve. Hadadúr szimbolikus útja pedig e termeken vezet keresztül. Az első ének a gyermeki korról, a második az ifjúkorról szól /"A két gyermek imígy egy újabb kor hajnala keltén..."- kiem. tőlem/, azt feltételezem, hogy a további énekek a további életkorokról. Ilyen szempontból is A Rom A délsziget-hez legközelebb álló Vörösmarty-mű, amelyről Zentai Mária a következőket írja: "Ezzel az emberiség mitikus világtörténete befejeződik; jelképes gyermekkorától ifjúvá és férfivé érésén keresztül eljutottunk a pusztulásig..."<sup>17</sup> A Rom-ban megfigyelhető szerkezet szerint a gyermeki kor, az első álom elkülönül a követő koroktól, s éppen időtlenségével és örök tavasz-jellegével, mint A délsziget első éneke. A követő korokban már van idő, belül vagyunk a történelmen, s a korok folyamatosak és elmosódottak. A Rom négy álma e szempontból ugyanarra a szerkezetre épül, mint az az egész eposz, amely utólag A délsziget címet kapta.

## Jegyzetek

1. Turóczi-Trostler József: Vörösmarty mai szemmel = Magyar irodalom - világirodalom, I. 426. p.
2. Szerb Antal: Vörösmarty-tanulmányok = Gondolatok a könyvtárban, Bp., 1971. 357-436 p.  
Turóczi-Trostler, i.m. 402-469 p.  
Szörényi László: "A szent hazának képe". Őstörténet és epika Zrínyitől Krúdyig. Kortárs, 1984/12  
Szauder József: Csongor és Tünde = A romantika útján, Bp., 323-363 p.
3. E súlypontáthelyezést a szakirodalomban először Szörényi László tette meg; elemzésével e dolgozat nem érintkezik.
4. Szauder, i.m. 333. p.
5. Zentai Mária: Vörösmarty Mihály: A Rom.  
Irodalomtörténeti dolgozatok, Szeged, 1981. 109. p.
6. Viktor Zsirmunszkij: Az Alpamis epikus monda és az Odüsszeia = Irodalom, poétika, Bp., 1981. 68. p.
7. Sík Sándor: Vörösmarty istenélménye. Vigília, 1948.
8. Turóczi-Trostler József: "Amit fül nem hallott, a szem meg nem jára" = Magyar irodalom - világirodalom, I. 395-401 p.
9. Turóczi-Trostler, i.m. 401. p.
10. Szegedy-Maszák Mihály: A kozmikus tragédia romantikus látomása = Világkép és stílus, Bp., 1980. 188. p.
11. Mózes első könyve 4,12: "bujdosó és vándorló légy a földön".
12. Kerényi Károly: Hermész, a lélekvezető Bp., 1984. 17-18. p.

13. Martinkó András: "A "földi menny" eszméje Vörösmarty életművében = Teremtő idők, Bp., 1977. 177. p.
14. Martinkó, i.m. 177. p. "E tragikus hősök rendszerint fiatalok, többnyire nem is vétkesek..." /kiem. tőlem/. Ugyanebben a mondatban: "... a 'föld' örök törvénye szerint az élet maga is, de különösen a boldogság csak mint rövid álom létezhet, s álomként kell szertefoszlania."
15. Szauder, i.m. 338. p. Szauder emelte ki A bujdosók jelentőségét a Zalán futása és a Csongor és Tünde közti fejlődésben.
16. Novalis: Heinrich von Ofterdingen, fordította: Márton László. Bp., 1985. A fordító magyarázataiban utal Schulzra: 177. p.
17. Zentai, i.m. 112. p.

RÉVÉSZ ÁGOTA

A színház önreflexiója Shakespeare három drámájában  
 Love's Labour's Lost, A Midsummer Night's Dream,  
 Hamlet

Gloster: Tudsz-e, öcsém, színt váltani, remegni,  
 Szó közepén megölni szuszodat,  
 Majd rákezdeni, s megint elakadni,  
 Mintha bolond lennél a rémülettől?

Buckingham: Utánzom majd a tragikus színészt...

Gloster: Come, cousin, canst thou quake and change thy  
 colour,  
 Murder thy breath in middle of a word,  
 And then again begin, and stop again,  
 As if thou wert distraught and mad with  
 terror?

Buckingham: Tut, I can counterfeit the deep tragedian...

/III. Richárd, III.5. 1-5./



"Az élet csak egy tűnő árny, csak egy  
 Szegény ripacs, aki egy óra hosszat  
 Dúl-fúl, és elnémul: egy félkegyelmű  
 Meséje, zengő tombolás, de semmi  
 Értelme nincs."

"Life's but a walking shadow; a poor player,  
 That struts and frets his hour upon the stage,  
 And then is heard no more: it is a tale  
 Told by an idiot, full of sound and fury,  
 Signifying nothing."

/Macbeth, V.5. 24-28./

"Majd elbeszélgetünk, mi rész jutott  
 Nekünk a tág idő teátrumában,  
 Mióta elváltunk..."

"...where we may leisurely  
 Each one demand and answer to his part  
Perform'd in this wide gap of time since first  
 We were dissever'd..."

/Téli rege, V.3. 152-155./

/A kiemelések tőlem./

Az egymásba épülő fikcionális síkok a  
 shakespeare-i drámák szerves részét képezik. A vígjátékok  
 többségében az egész cselekmény a szerepváltásra épül, a  
 királydrámákban a király-lét fogható fel  
 szerepjátszásként, a nagy tragédiák és a románcok pedig  
 az egész valót színházként mutatják be. Mindez  
 kétségtől azt tükrözi, hogy az Erzsébet-kor írója /és  
 közönsége/ gondolkodásában központi szerepet kapott a  
 színház - az illúzió.

### I. Metadráma; az illúzió ereje

Elsőként a színház-kép legszembeütőbb megjelenési formáját vizsgálom meg: a drámába épülő drámát. A *Lóvá tett lovagok*-ban Holofernesék színielőadása, valamint a *Szentivánéji álom* kézműveseinek darabja a színházi játéknak a dráma belseje felé irányuló változatai, szemben a közönség felé forduló, exteriorizált megoldásokkal, mint például az *Ahogy tetszik és a Minden jó, ha a vége jó* epilógusai. /ELAM, 1984. p.20./

A metadráma sajátos helyzetet teremt a színpadon: a darab szereplőjét a közönség soraiba ülteti, aki így szubjektumból objektummá távolodik, és a színjátékra adott reakciói kapnak hangsúlyt. Elkülönülése lehetőséget ad arra, hogy az előtte folyó előadás látszatjellegével szemben egy "köztes valóságot" sajátítson ki magának, és ezzel feljogosítva érezze magát a játék bírálataira.

Különösen éles a kritika Holofernesék alkalmi társulatának előadása miatt. A férfiak - akik az előbbi muszka-jelenetben még maguk is színészek voltak - most nem fogadják el a játék törvényeit, és szétfeszítve annak kereteit rá akarják erőszakolni a valóságot. /RIGHTER, 1962, IV/3./ Az illúzióknak az a vajmi csekély érzete, amelyet az amúgy is nyomorúságos színielőadás felkelthetne, a férfiak megjegyzéseivel teljesen szertefoszlik, az előadás kudarcba fullad. Azzal azonban, hogy sikerül teljesen összekuszálniuk látszatot és valóságot:

"Fáklyát monsieur Judásnak! Sötét van: el ne essék!"

"A light for Monsieur Judas! It grows dark, ha may stumble."

/V.2. 630./

ahelyett, hogy tompulna, sokkal erősebben kidomborodik a metadráma játék-jellege, ami az állandóan feszült, pergő dialógusokban egyre fokozódik. Látszat és valóság

párbajának ez a kulminációs pontja a drámában, amelyhez a már említett muszka-jelenet, sőt a parkbeli szín jó felvezetést ad.

A park színpadán az elszavalt monológok orosz babák-technikával egymásba csúsznak, majd Biron fogja össze és kommentálja őket:

"Ős gyerekjáték: elbújik az egész világ.

Fenn ülök az égben félisten módra itt,

Vizsgálva nyavalyás bolondok titkait."

"All hid, all hid, an old infant play.

Like a demi-god here sit I in the sky,

And wretched fools' secrets heedfully o' er-eye."

/IV.3. 78-80./

Jóllehet a megjegyzés a jelenet mesterkéltségét is hivatott tompítani /RIGHTER, 1962. VI/2./, a benne megfogalmazott "titkok vizsgálása", a nyelvi szint többlépcsőssége a muszka-jelenetben gyakorlativá válik. A férfiak vallomásukhoz az álarc védelmét keresik. Az ötlet paradoxája szükségszerűen vonja maga után a hölgyek választát: álarcra rombolják szét az álarc keltette játékokat.

Holofernesék előadása közben toppan be Marcade, aki a túl kemény valóságot hozza a drámába. A királylány szavai azt mutatják, hogy hirtelen a darab egész eddigi cselekménye színjátékká távolodik:

"Vitézek, el! Bealkonyult a szín."

"Worthies, away; the scene begins to cloud."

/V.2. 729./

Lényeges, hogy a halálhír épp a metadrámát szakítja félbe, hisz ezáltal tud olyan erős hasadást előidézni a darabban, hogy a szereplőket egyszerre két lépcsőfokkal rántja vissza: a metadráma világa és a királyi park vidámsága után meg kell küzdeniük az elmúlás

gondolatával. /RIGHTER, 1962. IV/3./ A közönség pedig, miután elragadták a villódzó párbeszédék, most hasonlóképp a Földön találja magát, és rádöbben, hogy színházban ül.

A különböző fikcionális síkok és a "fairy-tale world" adta lehetőségeket a **Szentivánéji álom** aknázza ki leginkább. A szereplők az illúzió szintjei szerint csoportosíthatók, és párhuzamba állíthatók. Theseus és Hippolyta életében az álom nem játszik szerepet /ők ennyivel szegényebbek is/, Hermia, Lysander, Heléna és Demetrius azonban, kikerülve az erdő mesevilágába, már teljesen az illúziók hatása alatt mozog. Szellemi és materiális világ, ösztönök és tudatosság között ingadoznak állandóan, miközben az eseményeket tündérvilágbeli másaik, Oberon és Titánia irányítják. A párhuzamok sorozatát Pyramus és Thisbe története, a kézművesek színjátéka zárja - ha ehhez vonatkoztatjuk, a tündérvilág is a valóság síkjába csúszik át.

A metadráma itt a vígjáték cselekményének zárásaként jelenik meg, és így a darab egy lehetséges interpretációját adja: a metadramában megjelenő Hold, Fal és Oroszlán ugyanolyan szerephez jut, mint a tündérek, vagyis ők irányítják a szereplők sorsát - a tragédia felé. Finom utalás történik ezáltal arra, hogy - bár vígjátéknak voltunk tanúi - a szereplők sorsát valójában mindvégig csak egy hajszál választotta el a tragédiától.

A dráma azonban, hála a színtársulat tehetségtelenségének, elkerüli a tragikus végkicsengést: a tragédia burleszkbe fordul. Az előadás komikuma főleg abban rejlik, hogy a kézművesek számára az előadandó történet "félelmetesen valóságos" /BEVINGTON, p.136. In.: Muir-Schoenbaum ed. 1971./, olyannyira, hogy kénytelenek kiszólásokat beiktatni a közönség megnyugtatóására. Végül épp fokozott közönségcentrikusságuk és túlzott hitük az illúzió erejében buktatja meg az előadást.

Hogy az Erzsébet-kori néző számára a metadráma mit jelenthetett, azt érdekes módon egy képzőművészeti hasonlat fejezi ki legjobban. André Chastel a **Kép-a-képben** c. tanulmányában így ír: "A festő nem annyira a vásznon látható miniatűr kép és a természet viszonyát óhajtja kiemelni a kis kép fizikai tulajdonságainak hangsúlyozásával, hanem inkább a beírt kép viszonyát a nagy képhez, amelyen szerepel; ez viszont hallgatólag azt sugallja, hogy bizonyos fokig a nagy kép maga is olyan természetű tárgy, mint a ráfestett kicsi." /CHASTEL, 1984. p. 224./

A színház a metadráma beiktatásával elismeri önnön illúzió-létét. A statikus képtől eltérően azonban közvetlen kapcsolatba tud lépni befogadójával, és létjogosultságot követel magának a való életben, ahogy néhány Shakespeare-dráma epilógusa is mutatja. Prospero kérése:

"Sőt jertek e varázst a ti  
varázstokkal megoldani"

"But release me from my bands  
With the help of your good hands"

/A vihar, epilógus, 9-10./

egyértelműen a közönséghez szól. Miközben ő maga visszaváltozik színésszé, hallgatóságát varázssal ruházza fel.

Ugyanígy kilép szerepéből Puck:

"Ha mi árnyak nem tetszettünk,  
Gondoljátok, s mentve tettük:  
Hogy az álom meglepett,  
s tükrözé e képeket."

"If we shadows have offended,  
Think but this - and all is mended -  
That you have but slumber'd here  
While these visions did appear."

/Szentivánéji álom, V.2.54-57./

Az "álom" szóval kanyarodik vissza a darab a címhez, és válik azzá, ami: színdarabbá.

## II. Szerepjáték, Player King, Hamlet

A színjáték nem különül el szükségképpen a darab egészétől úgy, ahogy azt az eddig megfigyelt metadramák esetében tapasztalhattuk. Igen gyakran szerepjáték formájában, egy szereplőn belül jelenik meg, aki szerepcseréjével a darab "rendezőjévé" lép elő, miközben saját énjét átformálja az alakítás.

Rosalinda-Ganymedes /Ahogy tetszik/ számára a szerep tanulást jelent. Eddigi énjétől elkülönül, objektíválódik, és így élesebben percipciálja a valóságot: fiúnak öltözve megismeri a férfiak világát; egyúttal szabadon, felelősségmentesen bírálhatja saját nemét, önmagára reflektálva ezzel. Ideiglenes férfi mivolta, kívülállása tanítja meg Rosalindát, hogyan legyen nő, és az álarc teszi lehetővé azt is, hogy bemutassa Orlandónak a női nemet. Ugyanígy ismeri meg önmagát és környezetét Viola, a Vízkereszt és Júlia. A két veronai nemes szereplője, s az Erzsébet-kori néző számára a szerepcsere még inkább bepillantást enged a nemek párharcába, hisz a női szerepeket férfi színészek adják elő. Rosalinda drasztikusan döbrenti erre a közönséget: "Ha nő volnék"

"If I were a woman" - mondja az Epilógusban.

/Ahogy tetszik, Epilógus/

A királydrámák új szerepet vezetnek be: a Player King-et. /RIGHTER, 1962./ A király a társadalomban szimbólum, időtlen és tökéletes ideál, amely magasan fölötte áll az őt betölteni próbáló individuumnak. Az uralkodóváltáskor feltehetően elhangzó: "A király meghalt. Éljen a király!" mutatja az absztrakció átlépését az egyén felett, akinek az élete a szerephez képest mindössze üres, földi játék. /RIGHTER, V/1./

"... mert a koronában,  
 A királyok halandó homlokán  
 Halál tart udvart s udvari bohóc ül,  
 Ki hatalmát és pompáját gúnyolva  
 Egy röpke jelenésre engedi,  
 Hadd trónoljon, hadd játsszék nagyurasdit..."

"...for within the hollow crown  
 That rounds the mortal temples of a king  
 Keeps Death his court; and there the antic sits  
 Scoffling his state, and grinning at his pomp;  
 Allowing his a breath, a little scene,  
 To monarchize, be fear'd, and kill with  
 looks..."

/II. Richárd, III.2. 160-165./

A királydrámák egy szerep birtoklása körül forognak, a konfliktus a szerepet betöltő egyén alkalmasságából ill. alkalmatlanságából adódik.

Teljes mivoltukban a Player King-ek a nagy tragédiákban jelennek meg: Claudius, Macbeth és Lear király esetében a valóság élesen összeütközik az ideállal, s a király-lét illúzióvá válik.

A játék motívuma dominálja a Hamletet. Legkézzelfoghatóbb ez Az egérfogóban, amely hasonló az I. fejezetben említett metadramákhoz, de több azoknál: a cselekmény "stratégiai központja" /RIGHTER, 1962. p.160./. Mielőtt dönt és cselekszik, Hamletnek meg kell bizonyosodnia az igazságról, s "az illúzió fegyverét használja, hogy behatoljon az őt körülvevő látszat kusza szövedékébe"/RIGHTER, 1962. p.162./. A színészek megjelenésekor különös izgalom lesz rajta úrrá, és a dráma cselekménye egy pillanatra megáll. A felkavart emlékek hatására Hamlet hirtelen régi önmagába tér vissza, kiesik a jelenből, majd a színész szemében

megjelenő könnyek visszatérítik környezetéhez. Ez a kis közzjáték azonban rádöbbeneti, mekkora hatása lehet az illúzióknak - és ezzel megszületik Az egérfogó.

Gonzago meggyilkolása, amely önmagában lezárt tragédiát alkotna, Hamlet kezében a külvilág elleni fegyverré válik. Az illúzió annyira tökéletes, hogy túlnőve magán már-már veszélyezteteti közönsége valóságát, s mint egy hatalmas méretűre felnagyított szójáték, úgy csattan Az egérfogó a királyi udvarban. /CALDERWOOD, 1983. II/18./

Teheti ezt azért, mert a darab majd valamennyi szereplője maga is játékos. Player King Claudius, akinek az ideállal való azonosulását Az egérfogó végleg lehetetlenné teszi. Hamlet szemében Player King a szellem, akinek valódisága erősen megkérdőjelezett. Sőt, Player King-ként tűnik fel Polonius, akit annak idején Julius Césarként öltek meg a színpadon - valódi halála is abból adódik, hogy királynak hiszik.

Hamlet jelenti ki a darab elején:

"látszik-ot nem ismerek"

"I know not 'seems'" /I.2.76./, a drámát mégis az ő játéka uralja mindvégig. Kijelentésével azt jelzi, hogy nem hajlandó elfogadni a színlelt gyászt, s a továbbiakban megkísérli felderíteni az igazságot. Claudius számára ez az első indikáció arra, hogy utódja áll előtte: az eljövendő királygyilkos. /CALDERWOOD, 1983. III/26./

Valóság és illúzió kettőssége végigvonul a drámán, és már az első színben megjelenik:

"Alakra épp a megholt király."

"In the same figure, like the king that's dead."

/I.1.41./



Hamlet csak akkor cselekedhet, ha alakot és szubsztanciát elválasztotta egymástól, s ehhez kell felvennie az örült szerepét. Az angol nyelv mintha elválaszthatatlanságukat tükrözné: játékot és cselekedetet ugyanaz a szó jelöli: act. /RIGHTER, 1962. IV/1./ Megkettőzöttsége a külvilág káoszának egy személybe sűrítéseként fogható fel, ugyanakkor lehetővé teszi számára, hogy objektumként szemlélje saját magát, ami nélkül a műben kibontakozó individualizációs folyamat elképzelhetetlen lenne. Tragédiája az, hogy nem hajlandó elfogadni a világ relativitását, azzal pedig, hogy az abszolútát próbálja rákényszeríteni környezetére, szükségképpen bukásba sodorja magát.

Ahogy fokozatosan behatol a látszatok világába, közelebb és közelebb kerül céljához, ezzel azonban maga is beszennyeződik. Mikor leszámol Rosencratz-cal és Guildensternnel, már ő is a Player King funkciójában tűnik fel, és bár eljut odáig, hogy tökéletesen meg tudja határozni magát, a későbbi bosszú alanyát:

"Én vagyok,/Hamlet, a dán"

"this is I,/Hamlet the Dane" /V.1. 279./

/én=az individuum; Hamlet=a fiú; a dán=Dánia trónörököse/, ezzel később nem csak jelképesen ugrik sírba. /CALDERWOOD, 1983. I/10./

A játék a külvilág felé mindvégig folytatódik. Még a prábaj is kitalált világ, amelyet a hirtelen megjelenő halál változtat realitássá - s Hamlet csak ekkor vetheti le szerepét. /BERRY, 1978./ Élete csúcsa és egyben bukása ez a pillanat: végrehajtja a tettet, igazságot szolgáltat, de ezzel ő is az amorális világ részese lett, ahonnan csak a halál nyújthat szabadulást.

A drámában erős színpadiasság uralkodik. Hamlet egy ízben így beszél a kísértetről:

"Halljátok e fickót a pincelyukban?"

"You hear this fellow in the cellarage"

/I.5. 151./

Úgy működik ez a kijelentés, akár a brechti elidegenítési effektus - a közönség nem tud karnyújtásnyi távolságnál közelebb férkőzni a darabhoz. Ahogy Hamlet illúzióit fokozatosan lerombolja környezete, úgy dől le a nézőnek a színház teremtette világba vetett hite - és mélyül el a prázusam közte és a tragikus hős között.

### III. Játék a nyelvvel

Ahogy a dráma képes egyszerre több ontológiai síkot felmutatni, ugyanígy képes erre a shakespeare-i nyelv is, amely jelentősen több valamely nem nyelvi történet közvetítésénél. /ELAM, 1984. p.2./ Shakespeare drámáiban a nyelv maga is aktívvá válik, sőt helyenként önállósul, hogy a dialógus eszköze helyett annak tárgya és végző célja legyen. Az I. fejezetben megvizsgált két vígjáték, közülük is főképp a **Lóvá tett lovagokban** a darab cselekménye helyenként pusztán a szavak kedvéért folyik.

Biron: "Ez a fejetlenség: arcátlanság."

Holofernes: "Ez a féktelenség: képtelenség."

Biron: "False: we have given thee faces."

Holofernes: "But you have outfaced them all."

/Lóvá tett lovagok, V.2. 622-623./

A különböző nyelvi síkok kapcsolódási lehetősége széles skálán mozog, eseteit K. Elam csoportosítja könyvében /ELAM, 1984./ A felsorolást némileg szabadon kezelem, a példák a szerzőtől származnak./

A drámába beépülő idegen szövegek a legkönnyebben felfedezhetők, mint például Don Armado levele vagy az urak szonettjei a **Lóvá tett lovagokban**. Más esetekben eltérő stílusok jelennek meg, amelyekre a szereplők időnként külön felhívják a figyelmet:

"Csak óvatosan; itt próza következik."  
 "soft! here follows prose"

/Vízkereszt, II.5. 142./

A vígjátékokban gyakorta előforduló kihallgatás-jeleneteknél pedig már egészen beszédszituációk épülnek be a dráma központi vonalába, ahogy ezt Beatrice és Benedek hallgatósága példázza a *Sok hűhó semmiért*-ben.

Kifejezetten metanyelvi jelenség, mikor a nyelvtani értelemben vett szó a közlés tárgyává válik:

Rosalinda: "Hallottad, hogy esküdözött égre-földre, hogy az."

Célia: A "zött", az nem "zik"...

Rosalinda: "You have heard him swear downright he was."

Célia: "Was" is not "is"...

/Ahogy tetszik, III.4. 26-27./

Más esetekben a szereplő saját korábbi szövegére utal vissza:

"- óh, hogy csak "volt"! milyen szomorú kifejezés!"

"Oh, that "had", how sad a passage 'tis!"

/Vízkereszt, II.5. 142./

A nyelvi játékok egy adott nyelvi jelenséget eredeti környezetéből kiszakítva szokatlan megvilágításba helyeznek, így a hallgatóság figyelmét olyan tulajdonságaira is felhívják, amelyek egyébként nem, vagy csak kevésbé észrevehetőek. Ilyen az alliteráció, az anaphora, és ilyen funkciójú a helytelen nyelvhasználat, illetve a félreértelmezés, amit többnyire kiigazítás is követ.

Moly: "Legyintsetek reánk..."

Biron: "Tekintsetek le ránk!" - te rongy alak!

Moth: "Not to behold..."

Biron: "Once to behold", rogue.

/Lóvá tett lovagok, V.2. 167-

168./

A metadramákban használt nyelvi játékok - amire a fenti dialógus is példa lehet - egyúttal a komédia, mint drámai műfaj pródiáját adják, eltúlozva annak eszközeit.

A **Lóvá tett lovagok**-ban végig a különböző nyelvi rétegek mozgatják a darabot, minden szereplőt saját stílus jellemez. Nyelvileg kiemelt szerep jut Holofernesnek, aki a többi szereplő dinamikus szójátékaival szemben a nyelv megmerevítésére törekszik. /CARROLL, 1976. pp.121-131./ Szinonimahalmazása és rosszul alkalmazott latinsága a tradicionális retorika paródiájává válik.

"Imitari - semmi"

"Imitari is nothing" /IV.4. 124./ kijelentésével ítéletet mond maga felett: a külvilág dolgait képtelen egymáshoz kapcsolni, s így örök statikusságra kárhoztatja magát. /CARROLL, 1976. p.125./

Nyelvi- és valóságelemek különös kapcsolatát teremti meg egy klasszikus költői eszköz: a hendiadis. G.T. Wright szerint /PMLA, 1981./ Shakespeare összes darabjában kb. 300-szor fordul elő, a **Hamletben** 66-ot említ.

"Vágyak s veszély lőtávolán kívül"

"Out of the shot and danger of desire" /Hamlet, I.3. 35./

- mondja Laertes Opheliának. /G.T.Wright kiemelése./

A hendiadis szándékoltan két szóval fejezi ki azt a jelentést, amelynek egyikük vagy egy jelzős szerkezet megfelelné, mellérendelő szerkezetbe torzítja az egymással szemantikailag alárendelő viszonyban levő szavakat. Mivel ellenáll a logikai elemzésnek, intuíciónkra van bízva, hogy mennyire tudjuk

összekapcsolni a két fogalmat. Lényege épp abban rejlik, hogy a hagományos logikai kapcsolatot széttörve, dinamikus kettősségével zavart kelt az olvasóban - mintegy annak a zavarnak a kivetítéseképp, ami a szereplőben lejátszódik. Hamlet előszeretettel él a hendiadisz adta lehetőséggel:

"Such an act

That blurs the grace and blush of modesty" /III.4. 41./

"Yea, this solidity and compound mass" /III.4. 49./

/A magyar fordítás nem adja vissza a hendiadiszat./

A két idézett példa anyja felelősségrevonása közben hangzik el, és nemcsak Hamlet bizonytalanságáról árulkodik, de anyja tervezett világos gondolatmenetét is kerékbe töri.

G.T. Wright a hendiadisz értelmezési lehetőségét egészen a szereplők közt fennálló torzult párhuzamokig tágitja. Hamlet és Laertes, a szellem és Claudius, a Polonius-és a Hamlet-család helyzetüket tekintve látszólag tükröképei egymásnak, mégis lehetetlen egyenlőségjelet tenni közéjük: az egyik kép hamis. A költői eszköz felbillent egyensúlya érezhető cselekedeteikben is: közvetítők segítségével hajtják végre tetteiket, és épp mivel magukat kizárják a cselekvésből, terveik jobbra félresikerülnek. Hamlet, mire betölti a bosszút, "a valóságos összes dimenzióját megkérdőjelezi" /WRIGHT, PMLA, 1981. p.180./ csak ezután válhat cselekvővé.

#### IV. Öntükrözés

A bemutatott kettősségek arra utalnak, hogy az Erzsébet-kor színpada gyökeres értékrendbeli változásokat tükröz. Nemcsak a középkori egységes világszemlélet, de a klasszikus reneszánsz harmóniája is felbomlik. A shakespeare-i színház létrejötte csak ekkor válik lehetségessé: az átlépéssel egy statikus korból a dinamikus fejlődés korszakába.

A középkori színházban, amely azon a hiten alapult, hogy a keresztényi élet után következik a

túlvilág, valós tragédiának nem lehetett helye. A feltételezett tragikus hős egyedül Istennel szállhatott volna szembe, ennek értelmetlenségét azonban épp az mutatja, hogy a lázadó ördög a misztériumjátékokban inkább nevetséges, mint tragikus alak. /HAUSER, 1980. p.175./ A misztériumjátékok közönsége számára a lejátszott bibliai történetek valós világot jelenítenek meg, egy örök jelent - az Abszolútát -, ahol imitáció fogalma fel sem merül. A közönségnek még szerep is jut a játék során: a bűnös Emberiség. /RIGHTER, 1962. I/1./

Az egység első megrendülését a morálisdrámák jelentik. Tanító, prédikációszerű jellegüknél fogva már bizonyos mértékig eltávolítják egymástól a színészt és a nézőt, s ezzel egyidőben megjelenik a színpadon a lelki vívódás is. De játékos és közönsége még mindig ugyanazt a valóságot osztják meg, egészen a reneszánsz válságba kerüléséig. Ekkor a relativizmus megjelenésével szubjektum és objektum eddigi megfelelése szétzilálódik, és lehetővé teszi merőben új konfliktushelyzetek létrejöttét. A megszülető "tragikus hős istentelen", különben nem lázadhatna /HAUSER, 1980. p.174./, és a környező világ szövevényében nem tudja megkülönböztetni az igazat és a hamisat.

Látszat és valóság kettéválása, ugyanakkor állandó összevillódzása hozza létre a modern színházat és az új színpad-közönség viszonyt. A néző, a valóság reprezentánsa, pusztá szemlélőjévé válik mindannak, amit a színész eljátszik a színpadon.

"Néma személyek s nézők e darabnál"

"That art but mutes or audience to this act"

/Hamlet, Va2. 349./

-Hamlet zárószorai "kiszólnak" a közönséghez és szinte támadnak: egy fiktív. alak a valóság világába hatolva létjogosultságot követel magának, megingatva a néző azon hitét, hogy kívül áll a tragédián.

Az Erzsébet-kor sok szállal kapcsolódik napjainkhoz. A színpadi nyelv önállósulása csak akkor válik lehetővé, miután a közlés a valóság feltárásának első számú médiuma lesz. A nyelvészet 20. századi fellendülése, és a kérdés, hogy mennyire függetleníthető a nyelv a szubjektumtól arra engednek következtetni, hogy korunkat hasonló problémák foglalkoztatják, mint Shakespeare-t és kortársait. /ELAM, 1984. 1-2./

A 16. századi színpad a meg hasonlást tárja fel, és ezzel előlegzi a modern színházat. S az sem véletlen, hogy a századforduló fedezi fel újra a tudattalant és az álmot - a Szentivánéji álomban még éppen kontrollált ösztönök most gáttalanul kitörnek.

Hamlet előfutára korszakunk "köldöknéző" hőseinek, és egyik első megszemélyesítője a később népszerűvé váló clown-nak. /A clown ebben az értelmezésben nem azonos a fool-lal! / Szabolcsi Miklós ezt a címet adja könyvének: A clown, mint a művész önarcképe; Hamletben pedig a művész megszemélyesítőjét látja, akinek ahhoz, hogy megőrizhesse "az igazságot és a fényt...álorcát kell öltenie: az udvari bolondét, mulattatóét, az eszelőset." A művészeknek "a valóságot kell hirdetniük, de groteszk, kifordított módon". /SZABOLCSI, 1974. p.13./ "Harlekin...az életből a halál felé tartó hős" /p.113./ - Hamlet, mikor Yorick koponyáját kezébe veszi, saját sorsával szembesül. S a 20. század képzőművészetében és irodalmában főszerepet kap a clown.

Itt nyer valódi értelmet a némajáték Az egérfogó elején: "a csipetnyi por" /Hamlet, II.2./ - Hamlet képe kora emberéről - jelenik meg szöglets mozzanatokkal - hasonlóan a 20. század eleji némafilm-figurákhoz. Játék és valóság összemosódnak, a néma alakok szimbólumai az embernek, aki valójában nem egyéb, mint báb, s miután mozgatóját elvesztette, a pillanatok hatása alatt cselekszik.

Nem véletlenül hárul Jacques-re a feladat - aki az **Ahogy tetszik**-ben szintén a clown szerepét tölti be - hogy kimondja: "Színház az egész világ"

"All the world's a stage" /II.7. 139./

A reneszánsz válságkorszakának embere nem tudja elválasztani az illúziót a valóságtól, és ezzel saját identitása is megkérdőjeleződik. A színház, ha feloldani nem is, de megfogalmazni képes ezeket a problémákat: a fikcionalitás síkjainak egymásba építésével önnön lényegére kérdez rá. Miközben magáról beszél, megfogalmazza szerepét:

"...föladta most és eleitől fogva az volt, és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek..."

"...the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature..."

/Hamlet, III.2. 24-26./



BIBLIOGRÁFIA

- BERRY, Ralph: The Shakespearean Metaphor, Hon Kong, 1978.
- BEVINGTON, David: Shakespeare the Elizabethan dramatist  
In: MUIR, Kenneth - SCHOENBAUM, S.: 'A New  
Companion to Shakespeare Studies, Cambridge,  
1971.
- CALDERWOOD, James L.: To Be and Not To Be Negation and  
Metadrama in Hamlet, New York, 1983.
- CARROLL, William C.: The Great Feast of Language in  
Love's Labour's Lost. Princeton University  
Press, Princeton, New Jersey, 1976.
- CHASTEL, André: Fabulák, formák, figurák Gondolat,  
Budapest, 1984.
- ELAM, Keir: Shakespeare's Universe of Discourse,  
Cambridge University Press, Cambridge, 1984.
- FABINY Tibor ed.: Shakespeare and the Emblem, Studies in  
Renaissance Iconography and Iconology, Szeged,  
1984.
- FRYE, Roland Mushat: The Renaissance Hamlet, Issues and  
Responses in 1600. Princeton, 1984.
- HAUSER Arnold: A modern művészet és irodalom eredete, A  
manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta,  
Gondolat, Budapest, 1980.
- RIGHTER, Anne: Shakespeare and the Idea of the Play,  
London, 1962.
- SZABOLCSI Miklós: A clown mint a művész önarcképe,  
Corvina, Budapest, 1974.
- TILLYARD, E.M.W.: Shakespeare's Early Comedies, New  
Jersey, 1983.
- WRIGHT, George T.: Hendiadys in Hamlet, In: PMLA, 1981.  
pp. 168-193.

A magyar fordításokat az alábbi kötet alapján közlöm:

Shakespeare összes művei

Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964.

/eltérés: a Lóvá tett lovagok címe a kötetben A felsült szerelmesek GÁSPÁR Endre és MÉSZÖLY Dezső fordításában - az idézetek az ő fordításukból származnak./

KISS ATTILA

A tragikus hős tudatának felbomlása  
William Shakespeare két tragédiájában  
(Egyezések a **Hamlet**-ben és a **Macbeth**-ben)

Shakespeare tragédiái közül hármat tudatdrámaként értelmezhetünk. A **Hamlet**, az **Othello** és a **Macbeth** a mentális létezésre, a tudatban lejátszódó folyamatokra koncentrálnak, a történések és cselekedetek rendszere e folyamatok megalapozására és kivetítésére szolgál.

Az **Othello**-ban a középpontba állított tudat megoszlik a két legfontosabb alak, Othello és Iago között, míg a **Hamlet** és a **Macbeth** a főhőst és az ő világából való kiszakadását vizsgálja. Hamlet és Macbeth számára a világ történései keverednek és eggyé válnak azzal, ami tudatukban történik.

Ebben a dolgozatban Hamlet és Macbeth mentális folyamatainak, tudat- és lélekállapotainak összehasonlításával, az őket érő hatások drámasztrukturáló szerepének összevetésével azt kísérlem meg bizonyítani, hogy a két dráma nem csupán tudatdrámai minőségében egyezik, hanem ugyanannak az alapgondolatnak hasonló módszerekkel való kidolgozása.<sup>1</sup> A két mű egy központi, absztrakt morális-filozófiai kérdés meghatározott szabályszerűségek alapján való vizsgálatának két változata. Mivel itt a modell,<sup>2</sup> a szerkezet rokonságának bizonyítására vállalkozom, nem célom a két tragédia komplex elemzése.

A shakespeare-i tragédia, illetve tragikus hős fogalmának definiálására már sokan tettek kísérletet. Nem csatlakozhatom ezekhez a próbálkozásokhoz, de alapozni szeretnék kiindulásképpen egy megfigyelésemre. Shakespeare számos tragédiája hasonlóságot mutat abban, hogy központi témája lényegében az a folyamat, ahogy a tragikus hős elveszti önazonosságát, eredeti szerepét, és egy más személyiséget, idegen szerepet kénytelen magára vállalni.<sup>3</sup> Az identitászavar e tágabb modelljébe is különös hasonlóságot mutatva illeszkedik a **Hamlet** és a **Macbeth**. Ezekben a drámákban a főhős olyan szituációba kerül, ahol ő maga kénytelen küzdeni saját, eredeti személyiségének felszámolásáért, egy meghatározott cél elérésének érdekében.

## I.

A legtöbbet használt szavak egyike mindkét műben a NATURE, amit a magyar fordítások különbözőképpen adnak vissza, mint ahogy az angolban is számos jelentéssel bír. Jelölheti a természetet magát, az ember jellemét, természetét, jelentheti az életet, a megbontatlan harmóniát. Ez a "nature" valamennyi előfordulásában kulcsszó a drámák megértéséhez. A Rendet, az eredeti, természetes állapotot jelenti a külvilágban ugyanúgy, mint az ember bensejében.

A **Hamlet**-ben és a **Macbeth**-ben a természet rendje és a dolgok természetes rendje különböző szinteken törik meg, és a diszharmónia kezdetének okozói maguk az emberek. Így érthetjük meg a "nature, natural" szavak mellett az "unnatural", a természetellenes mélyebb jelentését, amely szintén állandóan jelen van a drámákban:

"unnatural deeds do breed unnatural troubles"  
(szörnyű tett szörnyű zavart kelt) (V.i.79.)<sup>4</sup>

- mondja az orvos a **Macbeth** ötödik felvonásában, szinte összefoglalva azt, ami a két tragédiában történik.

Röviden utalnunk kell arra, hogy milyen filozófiai keretbe illeszkedik ez a rendfogalom. W.C.Curry könyvében meggyőzően bizonyítja, hogy a *Hamlet* és a *Macbeth* esetében skolasztikus, keresztény nézetek határozták meg Shakespeare-t. Noha a kor gondolkodói ennek nem mindig voltak tudatában, a Reneszánsz világgépe mégis jelentős mértékben támaszkodott a középkori, skolasztikus hagyományra. Látni fogjuk, hogy Shakespeare a reneszánsz világgép felbomlásának kezdetén éppen egy alapvető skolasztikus problémához nyúl vissza.

A keresztény felfogás szerint Isten teremtő akaratával az időben alkotta a világot. Abban, ahogy Isten a teremtett világot elrendezi, két fő lépést különböztethetünk meg. Az első az isteni tervezés, a Gondviselés, melyet semmi létező dolog ki nem kerülhet. A második ennek a tervnek a kivitelezése, Isten Kormányzása, amely a dolgok természetében meglévő másodlagos közvetítő okokon, illetve alsóbb- és felsőbbrendű természetfeletti ágensek hierarchikus láncolatán keresztül valósul meg. Ebben a rendszerben helyet kapnak az angyalok ugyanúgy, mint a démonok, betöltve a Mindenható és az anyagi világ közti Őrt.

Isten az embert szabad akaráttal felruházva teremtette: képesnek arra, hogy maga alkossa saját sorsát, hogy különbséget tudjon tenni jó és rossz között. A gondolkodó ember eredendően birtokolja a vele született Törvényt (Natural Law), amely képessé teszi arra, hogy értelmének és lelkiismeretének engedelmeskedve meg tudja különböztetni a jót a gonosztól. Ezek az irányító vonások azonban különböző hatásokra megrendülhetnek, illetve kipusztulhatnak az emberből, ha engedi, hogy a benne lappangó rossz, a bűn teret kapjon. Ilyen hatásoknak vagyunk tanúi a két tragédiában.

## II.

A darabok első felvonásainak vizsgálatakor a következő azonosságot találjuk: a figyelem középpontjába a főhős találkozása és párbeszéde kerül valamiféle természetfeletti jelenséggel; ennek hatása a későbbiekben meghatározza a hős minden cselekedetét. Ez a természetfeletti azonban már egy (az emberek által) megzavart világban jelenik meg: ezt a zavart használja ki és mélyíti el.

A Hamlet-ben a főhőssel való találkozás előtt pontos képet kapunk az országban uralkodó állapotokról. Dánia hadban áll - legalábbis ez a hír járja -, az emberek helyzete bizonytalan, a mindennapok rendje me bomlott. Ekkor jelenik meg az őrt állóknak a Szellem, amely úgy tetszik mintha Hamlet halott apjává lenne. A katonák a jelenésben az általános zavar jelét látják:

"This bodes some strange eruption to our state"  
(ez honunkra nagy csapást jelent) (I.i.69.)

- mondja Horatio. A szellemet olyan előjelnak tekinti, melyet menny és föld együttesen küld az országnak:

"As harbingers preceding still the fates"  
(Mintegy a balsors száguldó futárait) (I.i.122.)

Ebben az atmoszférában kerül elénk a trónörökös, az egymagában gyászoló Hamlet. Királyapja halála, anyja sietős házassága nagybátyjával, az ország állapota és saját egyedülléte okozzák benne azt a komplex fájdalmat és melankóliát, mely elszigeteli az udvar csillogásától. Céltalanul bolyong, lelkében, tudatában káosz uralkodik, melyet a Szellemmel való találkozása csak fokoz. Az öröktől kapott hírré így reagál:

"My father's spirit in arms! all is not well;  
 I doubt some foul play."  
 (Atyám árnyéka fegyverben! Gonosz,  
 Rút cselt gyanítok.) (I.ii.255.)

All is not well - nincs rendjén az egész: pontos a helyzetkép, amit a főhős ad. Hamlet először képtelen elhinni, hogy a jelenség apja szelleme lehet: természetesen ármánykodást, gonosz praktikát sejt. Elhatározza, hogy szemtől szembe kerül a titokzatos szellemmel, még ha az vesztébe ragadja is. Olyan dologgal áll itt szemben, amely meghaladja az emberi értelem képességeit; a tehetetlen egyén tanácstalanul és megrettenve áll a felfoghatatlan előtt, és a hatása alá kerül:

"And we fools of nature  
 So horridly to shake our disposition  
 With thoughts beyond the reaches of our souls"  
 /S mi, természet bohói, annyira  
 Megrázkódunk sok rémes gondolattól,  
 Mely túlhaladja értelmünk körét?/ (I.iv.56./

Hamlet faggatja a Szellemet, mely megnyílt sírjából kilépve vele akar beszélni, és a szörnyű tudás, amit tőle szerez, kettős hatást gyakorol tudatára. Feltárulnak előtte apja halálának körülményei, az udvar korrupszája, nagybátyja hitványsága. A Szellem bosszúért kiált, melyre Hamlet sietve felel: /ebben az állapotban természetesen nem kérdőjelez meg semmit/, ez a beszélgetés azonban nem korlátozható pusztán a bosszú-témára. Hamlet, akinek gondolatai eddig is a halál körül forogtak, most magával a halállal találkozik: elméjébe beköltözik a kénköves lángok között szenvedő halotti lélek képe, a földöntúli dolgok ismerete.

"Adieu, adieu! Hamlet, remember me."  
 /Isten veled, Hamlet! Eszedbe jussak./ (I.v.91./

Ez a Szellem iróniája. Hamletnek ezentúl nem is juthat más eszébe, csak a nagy feladat, melyet magára vállalt, és az, hogy a halál megismertette magát vele: a földi dolgokra már csak így tekinthet. A természetfeletti, illetve természetén túli jelenséggel való kommunikáció során megsokszorozódik **Hamletben** a földi kiszolgáltatottság és a halandóság tudata; elméjében megnövekedik a káosz. Már nem céltalan, de kétséges, hogy - G.W.Knight szavaival élve - "megmérgezett tudata" mit képes kezdeni a hirtelen jött feladattal. Az első felvonás végén egyetemesen értelmezi a helyzetet /tapasztaljuk Hamlet filozofikus, általánosításra hajlamos természetét/, de már ekkor érzi, hogy alkalmatlan a küldetésre:

"The time is out of joint: O cursed spite,  
That ever I was born to set it right!"  
/Kizökkent az idő; -ó, kárhozat,  
Hogy én születtem helyretolni azt./ /I.v.189./

Hasonló állapotokat találunk a **Macbeth** kezdetén, és hasonlóak azok a hatások, melyek az első felvonás végére a Hamletére emlékeztető helyzetebe hozzák Macbeth-et.

Rögtön a természetfeletti erőkkal találkozunk, a Vészbanyákkal /the Weird Sisters/, akiknek angol nevében az is benne van, hogy a sors, a végzet boszorkányai.

"Fair is foul, and foul is fair"  
/Szép a rút, és rút a szép/ /I.i.11./

- mondják, és rögtön ezután a második jelenet elején a király kérdése következik:

"What bloody man is that?"  
/Ki ez a véres?/ /I.ii.1./



Az atmoszféra bizonytalanságot, visszásságot, felfordulást és halált sugall. A vér nem tűnik el többé a színről. A katona elmondja, mennyi vért vett magára Macbeth, a király "dicső katonája", aki szinte tobzódva a halálban, gőzölgő sebeken keresztül tört a győzelemre. Elborzasztó képek, de ez még csak a munka, Macbeth munkája; ő maga azonban már zavartnak tűnik a szörnyűség ilyen fokától:

"So foul and fair a day I have not seen."

/Soha ilyen szép és ilyen rút napot!/ /I.iii.38./

Meglepő módon a boszorkányok szavait visszhangozza, mintha máris valamiféle befolyása lenne Macbeth tudatára ezeknek a démoni alakoknak. Ha visszatekintünk a Hamlet-re, ott is hasonló jelenettel találkozunk, mely előre vetíti a természetfelettil való találkozást:

"Ham.: My father,- methinks I see my father.

Hor.: Where, my lord?

Ham.: In my mind's eye, Horatio."

/-Atyám-ni, mintha látnám atyámat.

Hol, uram?

Lelkem szemében./ /I.ii.186./

Macbeth tehát találkozik a boszorkányokkal, és hallja a próféciát: király lesz, és már most Cawdor thánjaként üdvözlük. Zavarodottan próbálja megmagyarázni magának az elképesztő látványt és jövőndölést, de a "homályos szónokok" nem mondanak többet. Macbeth és Banquo értetlenül áll a mezőn, és az utóbbi, akinek a boszorkányok szintén jósoltak, ezt kérdezi:

"Or have we eaten on the insane root,

That takes the reason prisoner?"

/Vagy valami bolond gyökeret ettünk,

Mely rabul ejti az észet?/ /I.iii.85./

Hamlet elméjét félti Horatio is, mikor nem engedi a Szellem közelébe:

"And there assume some other horrible form,  
Which might deprive your sovereignty of reason,  
/S ott még iszonytatóbb alakra válva,  
Eszétől fosztja meg fenségedet,  
S örületbe ránt?/ /I.iv.74./

Az értelem, a REASON, az ember ítélőképességének eszköze csapdába kerül: a természetfeletti olyan folyamatot indít el a hős tudatában, melyet nem tud teljesen ellenőrizni; olyan szituációt teremt, ahol a "szabad akarat" befolyásolás alá kerül.

Macbeth megdöbbenve veszi tudomásul a hírnököktől, hogy a király valóban neki ajándékozta Cawdor címét: a jóslat részben teljesült. A félelem és a szörnyű tettől való idegenkedés még visszatartja; nem tervez, a sorsra bízta magát:

"If chance will have me king,  
Why, chance may crown me,  
Without my stir."  
/Ha trónra szánt, emeljen rá a sors,  
Én semmit se teszek./ /I.iii.143./

Mégis, lelkét már a gyilkosság képe riasztja. Miért gondol rá? Miért jut eszébe a királygyilkosság gondolata annak nyomán, hogy a boszorkányok koronát jósoltak neki? Kivárhathná a jóslat másik felének beteljesedését is - mint ahogy gondolja -, a negyedik jelenet végén azonban már így beszél magában:

"The Prince of Cumberland!-that is a step,  
On which I must fall down, or else o'er-leap,  
For in my way it lies-"  
/A cumberlandi herceg!-Akadály:  
Át kell ugranom, mert utamban áll,  
S elbuktat./ /I.iv.50./

A jövődőlésből egyszerre feladat lesz, melyet Macbeth alkot magának. Ha a lelkiismeret szavát is sikerül egy időre kiölnie magából, visszafordíthatatlan folyamat indul el. Ehhez Lady Macbeth hatására van szükség: az asszony feltétel nélkül adja át magát a gonosznak. Maga is természetfelettivé akar válni, és tudja, hogy ehhez ki kell magából irtania minden emberi érzést; a démonokat hívja segítségül hozzá:

"Come, you spirits

That tend on mortal thoughts, unsex me here;

...That no compunctious visitings of nature

Shake my fell purpose..."

/Szellemek, ti gyilkos eszmék szítói,

Irsátok ki bennem a nőt,

Hogy rám ne törjön a természetes kétség./ /I.v.47./

Visitings of nature - a természetes kétség, pontosabban a "természet látogatása": az alapvető emberi természet tiltó szava; ezt akarja megőrizni Hamlet, mikor anyjával való beszélgetése előtt fegyelmezi önmagát:

"Let me be cruel, not unnatural."

/Legyek kegyetlen, ne vértagadó./ /III.ii.420./

Lady Macbeth sikerrel irányítja férjét, aki először visszaretten felesége tervétől, amelyben saját be nem vallott gondolatai öltenek testet. Az ölés nagy mestere még nem akar gyilkolni.

"I dare do all that may become a man;

Who dares more is none."

/Merek annyit, amennyit férfi merhet;

Aki többet mer, nem ember./ /I.vii.47./

Pontosan erről van szó. Sikerül-e embernek, emberi lénynek

megmaradni. Ez előtt a kérdés előtt áll Hamlet is. Az emberi minőség kerül végül veszélybe.<sup>5</sup>

Lady Macbeth azonban egy más ember- és férfifogalmat állít férje elé, aki elfogadja azt, és az első felvonás zárásakor eggyé válik a feladattal: "I am settled - Elhatároztam magam". Ezzel kimondta saját halálos ítéletét. "Aki többet mer, nem ember", és aki nem ember, annak el kell buknia az emberek között.

### III.

A Vészbanák megtervezik, hogy találkoznak Macbeth-tel; dolguk van vele, ugyanúgy, ahogy a Szellem Hamletre vár, neki beszél. Terv szerint működik tehát a természetfeletti mindkét műben, és vizsgálatakor ismét W.C.Curry könyvére hivatkozom. A dolgozat elején ismertetett keresztény felfogás szerint a démonok, melyek az "égből lecsúszott angyalok", hasonló tulajdonságokkal és feladatokkal bírnak, mint felsőbb társaik: kivitelezik Isten akaratát, részt vesznek az ember sorsának irányításában. Közvetlenül nem lehet hatalmuk az emberen, aki képes megkülönböztetni őket a jótól, szélsőséges esetekben azonban szenvedélyein keresztül birtokba vehetik az egyént.<sup>6</sup> A reason, az irányító emberi értelem ekkor tévútra siklik. Erre utalnak Lady Macbeth szavai is, mikor a természetfelettit hívja segítségül céljához:

"Come,...you murdering ministers,  
Wherever in your sightless substances  
You wait on nature's mischief!"  
/Szörny-nép...bárhon leskel is  
Testtelen gyilkod a rontásra!/ /I.v.57./<sup>7</sup>

Ez rejlik Hamlet szavai mögött, mikor a Szellem természetéről töpreng:

"Yea, and perhaps  
 Out of my weakness and my melancholy,-  
 As he is very potent with such spirits,-  
 abuses to damn me..."

/S tán gyöngeségem, mélakórom által  
 -Mert ily kedélyre nagy hatalma van -  
 A kárhozatba dönt./ /II.iii.640./

Hamlet itt tökéletes diagnózist adja annak, ami történik vele.

A neoplatonikus koncepció szerint a jó hiánya maga a rossz: a két dráma pedig ebben az értelemben is olyan környezetet teremt, ahol a legvalószínűbb ezeknek a démonoknak a megjelenése és sikeres működése.

Az egyik legnagyobb kérdés mindkét hős számára ezeknek a jelenségeknek a mibenléte és megbízhatósága. Hamletnek és Macbeth-nek egyaránt bizonyosságra van szüksége, téves lenne azonban azt kijelentenünk, hogy bármiféle bizonyosság igazolhatja a természetfeletti jóindulatát.

Hamlet, mikor Az egérfogó-jelenetben meggyőződik arról, hogy a Szellem igazat mondott, még sem annak jóindulatát nem bizonyította, sem azt, hogy valóban atyja szelleme. Csupán azt tudja, hogy a felvállalt feladat jogos, noha jelentheti saját végzetét, melyet végül is a Szellem mér rá.

Jogos a bosszú, végrehajtani azonban csak azért szükséges, mert vállalta. Hiszen egy ilyen politikai helyzetben nem célszerű és helyes megoldás a vérbosszú. Szükségtelen kiderítenünk, hogy a szellem valóban szellem-e, Hamlet apjának alakját felvő démon, vagy magának a Sátánnak a követe. Bármelyik mondhat igazat!<sup>8</sup> A lényeges a feladat, amit kap tőle, a hatás, amit gyakorol rá. Mivel apja alakjában kerül elé, Hamlet szenvedélyein keresztül biztos sikerre számíthat.

Ugyanígy állunk a **Macbeth**-tel is, noha itt szinte bizonyos, hogy boszorkányalakot öltött démonokkal találkozunk. Kivételes képességgel rendelkeznek: úgy tűnik, ismereik a jövőt, ez pedig csak "valódi" démonoknak adatik

meg. Látjuk, hogy az ilyen jelenségekkel való találkozásokkor rögtön a jövőt tudakolja az ember:

"If thou art privy to the Country's fate,  
Which, happily, foreknowing may avoid,  
O speak!"

/Ha tán belátsz honod sorsába, mely  
előre tudva elkerülhető:  
Ó, hát beszélj!/ /I.i.135./

- kérdi Horatio a Szellemet, és így tesz Banquo is:

"If you can see into the seeds of time,  
And say which grain will grow, and which will not,  
Speak then to me."

/Ha csakugyan beláttok az idő vetésébe,  
Hogy mely mag nő, s melyik vész,  
Szóljatok hozzám.../ /I.iii.60./

Macbeth-nek is bizonyítékra van szüksége, és megkapja, sokkal hamarabb, mint Hamlet: a Vészbanyák igazat mondtak, Cawdor thánja lett. Macbeth sem tudhatja azonban, végül is mit akarnak ezek a teremtmények. Hatásukra azonban ő is kitűz maga elé egy célt; feladatot kap.

#### IV.

Összegezzük most azokat a közös jellemző vonásokat, melyekkel Hamlet és Macbeth rendelkezik a második felvonás kezdetén: milyen közös modellre épül a két tragédia, mi az a morális kérdés, melyet Shakespeare mindkét műben a középpontba állít?

Egy kizökkent, romlott világban a tragikus hős valamilyen információt, tudást és feladatot kap egy természetfeletti jelenségtől, amely számára egy meghatározott pontot jelöl meg a jövőben:<sup>9</sup> ettől kezdve minden lehető eszközzel arra törekszik, hogy ezt a pontot elérje, és megvalósítsa célját.

A két hős az idővel és önmagával küzd. Hamlet állandóan tehetetlensége és késlekedése miatt vádolja magát, képtelen eleget tenni küldetésének, mert az nem illeszkedik önnön természetéhez; Macbeth megöli Duncant, és király lesz, de nem nyugodhat meg, újabb és újabb gyilkosságra készül:<sup>10</sup> már csak ez hozhat számára időleges, látszólagos békét. Kényszerű célja felé mozog: felszámolni magában az embert:<sup>11</sup>

"Time, thou anticipat'st my dread exploits."

/Idő, elébe vágsz vad terveimnek./ /IV.i.144./

Önmagával küzd Hamlet és Macbeth, és ez adja sorsuk tragikumát. A cél, amit magukévá tettek, idegen eredeti természetüktől. Hamletnek, a töprengő és kételkedő moralistának, a "felfegyverzett filozófusnak", ahogy Bódy Gábor találóan jellemezte,<sup>12</sup> ölnie kell: ehhez előbb saját lelkét kell megölnie. Macbeth-ről, a diadalt diadalra halmozó hadvezérről, aki ráadásul tele van az "emberi jószág tejével",<sup>13</sup> szintén nehezen tudjuk elképzelni, hogy saját királyát gyilkolja meg. Vágy és tett, cselekvés és az ember önnön természete között feszül az a tragikus ellentét, amely végigvonul a drámákon. Az egyén és tette összebékíthetetlen, még akkor is, ha Macbeth végül saját tettének szüleményévé válik, hogy aztán a végletekig elmenjen eredeti természetének felszámolásában. A természet megbontott rendjében felbomlik az egyén személyisége, illetve ő maga küzd annak elfojtásával, és erre a legfőbb motiváló erő, a kezdő lökés a természetfeletti jelenség.

A hős tudata kezdettől fogva alternatívák között vibrál: cselekvés és habozás, valóság és látszat, bizonytalanság és bizonyosság, jelen és jövő, feladat és az ember természete azok a végletek, melyek növelik a kezdeti káoszt, és a tudatban is felbomláshoz vezetnek. Nemcsak identitászavarnak, hanem tudatbomlásnak vagyunk tanúi. A dezintegráló folyamat nyelvi és képi ábrázolásának jó példái a boszorkányok és Macbeth mondata az első felvonás első ill. harmadik jelenetében /7. oldal/. A Hamlet-ben és a Macbeth-ben állandóan kettősségekkel, alternatívákkal,

távoli szélsőségekkel, illetve and-es szerkezetekkel találkozunk.

Ha tehát a tragédia történetének lényegét Leeds Barroll nyomán úgy fogjuk fel, mint a hős különböző hatásokra adott reakcióinak sorozatát, azt látjuk, hogy ezek a hatások a két műben lényegi azonosságot mutatnak.

G.W.Knight felhívja a figyelmünket arra, hogy a **Hamlet**. "előzetese" a **Macbeth**-nek. A természetfeletti a darab elején objektív módon manifesztálódik; később szubjektíven, csak a hős látja /ezért a skolasztikus filozófia alapján ezt felfoghatjuk úgy, hogy a természetfeletti végképp hatalmába kerítette a főhős gondolatait/, végül eltűnik a színről, mintha elvégezte volna munkáját. Nem elég azonban ennyit észrevennünk. A **Macbeth** sokkal több hasonlóságot mutat a **Hamlet**-tel: ugyanannak a modellnek felnagyított, nagyobb végletekbe hatoló levezetése. A két tragédiát tovább vizsgálva azt tapasztaljuk, hogy kulcsmotívumaik is azonosságot árulnak el.

...A két mű mélyén végül ugyanazt a kérdést találjuk: hogyan viselkedik az ember, ha idegen erők befolyásolják; mennyire sikerül és mennyire lehet megőriznie önmagát, emberi méltóságát egy ilyen szituációban. A tragikus hős a természetfeletti vel való találkozás során választhat két embertípus között: a szabad akarat és választás, a free will, free choice azonban kérdéssé válik ilyen körülmények között. A valóság és látszat ellentétei, az identitászavar mögött ugyanakkor a Reneszánsz episztemológiai és világnézeti válsága áll: azé a Reneszánszé, amely egyik legfőbb céljául tűzte ki az individuум önmegvalósítását. Shakespeare két tragédiájában ez a folyamat az ellenkező végletbe csap át.

Ezzel az összehasonlítással igyekeztem világossá tenni a két tudatdráma, a **Hamlet** és a **Macbeth** lényegét és lényegi egyezéseit. Úgy gondolom, a módszer jelentős segítséget nyújthat a tragédiák jobb megértéséhez. Így láthatjuk és értelmezhetjük bennük igazán tisztán azokat a problémákat, melyek Shakespeare alkotásait minden korban időszzerűvé teszik.



## JEGYZETEK

1. Az itt közölt dolgozat egy hosszabb tanulmány lerövidített változata. A két tragédiára kidolgozott koncepcióm ismertetése mellett ezúttal csak a darabok első felvonásait vizsgálom részletesen.
2. Modellen dolgozatomban pusztán egy olyan általánosan érvényes gondolati keretet, értékstruktúrát értek, melynek különböző művekben megjelenő transzformációi szerkezeti hasonlóságot is mutatnak. A tudatdráma fogalmát JOHN BAYLEY könyvéből vettem át.
3. A következő műveket vizsgáltam ebből a szempontból: II. Richárd, Lear király, Othello, Macbeth, Hamlet, és egy bizonyos értelmezés szerint az Athéni Timon.
4. A magyar fordításokat ARANY JÁNOS /Hamlet/ és SZABÓ LŐRINC /Macbeth/ munkáiból adtam meg. A sorjelölések az angol szövegre vonatkoznak.
5. A feladat átformálja Hamletet, és éppen amiatt, hogy tudja: alkalmatlan a küldetésre, nem képes helyes cselekedetekre. Negatív irányba fejlődik, és rombolni kezd.
6. A természetfeletti jelenség mindkét drámában rendelkezik a működéséhez szükséges alappal: ez Hamlet szenvedélyes gyanúja /O, my prophetic soul!/, a Macbeth-ben pedig a főhős eredendő ambíciója.
7. A magyar fordítás a "nature's mischief"-et nem adja vissza. A természet /tehát valószínűleg az emberi természet/ hibájáról, félrelépéséről, bajkeveréséről van szó.

8. Banquo is utal erre:

"And oftentimes to win us to our harm,  
The instruments of darkness tell us truths"  
/Romlásba vinni gyakran igazat mondanak  
Az éjjél küldöttei./ /M.I.ii.124./

9. A jövőt illetően ez a természetfeletti legfontosabb szerepe. A Szellem parancsával a jövőt határozza meg a Hamlet-ben is: a bosszúnak meg kell történnie és meg fog történni.

10. "We have scotch'd the snake, not kill'd it;"  
/Átszúrtuk, de nem öltük meg a kígyót;/  
/M.III.ii.13. /

Macbeth sohasem érezheti úgy, hogy megállhat már a gyilkolásban, sohasem érhet a "tett" végére.

11. Ez azonban sohasem sikerülhet neki: a keresztény felfogás szerint az emberből nem lehet véglegesen kipusztítani az eredendő jószágot. Még Lady Macbeth sem érheti el ezt önmaga felett: nem öli meg a királyt, mert az halott apjára emlékezteti.

12. Filmvilág 1986/2.

13. Lady Macbeth I.v.18.

## BIBLIOGRÁFIA

- BAYLEY, JOHN: Shakespeare and Tragedy, 1981.Ch.7.
- CURRY, W.C.: Shakespeare's Philosophical Patterns, 1968.
- SPENCER, TH.: Shakespeare and the Nature of Man, 1974.Ch.VI.
- KNIGHT, G.W.: The Wheel of Fire, 1977.Ch.II.
- SZOBOTKA TIBOR: Az idő jelentősége Sh. műveiben Magyar Sh. tükröz p.556.
- MUIR, K.: Shakespeare: the Great Tragedies, 1970.
- MENDL, R.W.S.: Revelation in Shakespeare, 1964.
- BARROLL, L.: Structure in Sh.-an Tragedy /III. Sh.Studies, 7. 1974.
- A Shakespeare Encyclopedia /ed.O.J.Cambell/, 1966.
- JAN KOTT: Kortársunk Shakespeare Bp. 1970.
- BERZEVICZY ALBERT: A természetfeletti elem Sh. műveiben, 1910.
- KNIGHT, G.W.: Shakespeare and Religion, 1967. Ch.XII.
- BROWN, J.R.: Focus on Macbeth, 1982. I.,IX.
- HELLER ÁGNES: A reneszánsz ember
- JONES, E.: Hamlet and Oedipus, 1949.
- P.MÜLLER PÉTER: Egy mai kelet-európai drámamodell Valóság 1986/9.
- BRADLEY, A.C.: Shakespearean Tragedy, 1949.
- ELTON, W.R.: Shakespeare and the Thought of His Age in. A New Companion to Sh. Studies /ed. K.Muir/

RUBOVSKY RITA

A fátyol mint motívum jelentése és értelmezése  
J.-J. Rousseau **Vallomások** c. művében

VÁZLAT

1. A fátyolmotívum értelmezésének rövid története<sup>1</sup>
2. Egyetemes értékek és motívumok Rousseau **Vallomások** c. művében
  - A motívum értelmezése
3. A fátyolmotívum mint főmotívum
  - akadály
4. A "leleplezés" (devoilement) fogalma, szintjei
  - Az "első" és a "második" leleplezésről általában
  - A leleplezés első szintje
  - vihar, lázadás, mal du siécle
  - A második szint - az egyetemes értékek leleplezése
  - a természet mely egyidejűleg motívum és egyetemes érték
  - A természet motívumai
  - a. konkrét értelemben véve: táj, tó, mező, erdő, hegy
  - b. az emberi természetet értve alatta: álmodozás-álmodás, képzelődés (imagination), menekülés (évasion), zene
  - az álmodozás (reverie) mint életforma
5. Összefoglalás

1. Évezredes folyamat volt a fátyol motívummá válása az irodalomban. A keresztény hagyomány szerint a fátyol önmagunk elhatárolását jelképezi a világtól. Egy másik szemszögből az Újszövetség reveláló, sőt a dolgozat későbbi terminusával élve "leleplező" szerepet kap az Ószövetségre vonatkoztatva. A Korán szerint a fátyol a választottakat és a kárhözatra ítélteteket választja el egymástól. Ugyancsak az iszlám nézetrendszeréhez tartozik az, hogy Allah fátylakkal borítja be teremtményeit. Ezek a fátylak a nevek. Ha teljes valójukban mutatná meg nekünk teremtményeit, meghalnánk. A névadás beavató jellege és fátyolként való továbbélése nem ismeretlen a Bibliában és a primitív vallások szimbólumrendszerében sem. Az Urat, Jahvét az Újszövetség nevezi először néven, egészen addig: "Én vagyok, aki vagyok" (Mózes II/31. 14.). Avagy Simonból Péter lesz, feladatát, felelősségét a névadás is jelzi. Pál, az egykori Saul pálfordulása után kapja új nevét. Míg azonban a név védő fátyolként funkcionál, az egyiptomi Isis-kultusz szerint a fátyol lerántása nem más, mint az isteni fény feltárásának mozzanata. Ám tallózhatunk az újkor irodalmából is. Hasonló jelentést kap a fátyol lerántásának motívuma **Novalis Lehringe zu Sais** c. művében is. Egy embernek sikerül lerántania Sais istennő fátylát. S mit lát? A csodák csodáját: saját magát.

A felvilágosodás korának híres operájában, a **Varázsfuvolában** az Éj Királynőjének Hölgyei fátyollal borítottak. A nagy francia Encyclopédia borítólapján az Igazság allegorikus alakjáról, egy lefátyolozott nőalakról rántják le éppen a fátylat. Az említett példák két csoportba sorolhatók: egyrészt a fátyol lerántása maga után vonhatja valami nagyszerű dolog, illetve a fény vagy istenség megismerését, másrészt azonban a fátyol része lehet valemely isteni eleve elrendelésnek, és ezért babonás félelem veszi körül.

2. A rövid irodalomtörténeti kitekintés után tisztázzuk az egyetemes érték és a motívum fogalmát s ezek rousseau-i értelmezését! (valeur universelle-motif). Egyetemes értéken természetesen a Vallomások adta értékeket értem. Ezeket Rousseau nem fogalmazza meg tételesen, de ezt a kifejezést találtam a legalkalmasabbnak azoknak az emberiség egészére érvényes értékeknek jelölésére, melyeket a Vallomások körvonalaz. Így egyetemes érték a szabadság, az erény (vertu), az igazság és a természet. Az egyetemes értékek úgy léteznek a motívumokban, mint irodalmi és megélt megvalósulások. Mik tehát a motívumok? A motívum fogalmának tisztázásához Elisabeth Frenzel<sup>2</sup> meghatározását vettem alapul, mely szerint beszélhetünk tárgyról (Stoff) és motívumról (Motiv). Míg a tárgy mindig individuális, és meghatározott nevekhez, helységekhez van kötve, a motívum kollektív, az emberi kultúra, gondolkodásmód folyamatának sajátja. Jellemző tartalmi alkotórész, melynek különböző kifejlődése lehetséges. A motívum - Frenzel meghatározása szerint - a költői anyag önmagában még egységes része, az elbeszélés azon legkisebb eleme, amely még fennmarad hagyományban. Önálló életére jellemző, hogy kiegészítő funkcióval is rendelkezik, azaz személyeket, dolgokat, cselekményrészeket összefüggésükben láttat, s könnyen alkot láncot, vonatkoztat. Frenzel elsődleges, másodlagos, mellék- és peremmotívumokra rangsorolja a motívumokat. Azonban ezt a dolgot szempontjából nem tartom most lényegesnek. Bár Frenzel sokszor él a "Leitmotiv" (vezérmotívum) kifejezéssel is, én a fátyolmotívumot mindvégig főmotívum néven emlegetem. Úgy vélem, a fátyolmotívum, a Vallomásokat tekintve egyéni olvasatom szerint vezérmotívummá léphet elő. Más szempontból tiszta vezérmotívum léte több oldalról is támadható. Trousson<sup>3</sup> szerint egy motívum - mely fogalmat, jelenséget jelöl - akkor válik tárggyá, mikor egy vagy több szereplő személyében rögződik, behatárolódik és definiálódik. Ezek a szereplők sajátos szituációt képviselnek, s így ez a szituáció és ezek a személyek irodalmi hagyománnyá válnak. A

motívumok magukban tehát nem irodalmi elemek, csak alapvető helyzeteket és viselkedésmódokat behatárolva lesznek azzá. Souer írja: "Ha a motívumokból indulok ki, nem irodalomtörténetet írok, hanem az emberiség történetét kéne megírnom."

3. Rousseau életművében a motívumok az egyetemes értékeket ábrázolják, nem lehet az egyik fogalmat elválasztani a másiktól. A motívumot tehát mindig két oldalról vizsgáljuk, mint irodalmi és mint Rousseau jellemének jellegzetes, meghatározó vonását. Amikor motívumról beszélek, egyszerre értem rajta mind a két megközelítést, mivel a **Vallomások** motívumait nem lehet csak mint irodalmi motívumokat vagy csak mint meghatározó jellemvonásokat tárgyalni. Fontos az is, hogy a **Vallomásokban** tárgyalt motívumok az író más műveiben, pl. az **Új Héloise**-ban is fellelhetők (erről később részletesebben lesz szó).

Vezérmotívumként a "fátyolmotívumot" választottam és a többi motívumot a fátyolmotívum magyarázóiként fogom tárgyalni. Mit jelent tehát a fátyol, és hogyan rétegezzük ez a jelentés?

A **Vallomások** gondolatai alapján a társadalom, az ember, sőt, a tárgyak is a tévedés és a hazugság fertőző hatása alatt állnak. Az ember azonban nem predesztinált a hazugságra. A gyermek még teljesen tiszta, sem az eredeti bűn-Rousseau természetes vallása szerint-, sem a társadalom hibái még nem fertőzték meg.

Emil azért nevelődik a társadalmon kívül, hogy a szennyezett világ ne ejtsen foltot tisztaságán. Az egyén beágyazódása a társadalomba (assimilation) tehát nem más, minthogy megtanulunk hazudni, megismerjük és elfogadjuk a társadalom által kínált álarcokat (masque), akadályokba ütközünk, és legvégül magunk is mások akadályává válunk. Az akadály fogalma lényegében ugyanabban a képzetkörbe tartozik, mint a fátyol. Tehát minden hazugság, tévedés elhomályosítja az értéket, a legfőbb Jót (Bien Suprême), mely kezdettől fogva megvan bennünk. A bűn fogalma számos vonatkozásban azonos a

fátyol vagy az akadály fogalmával. A fátylak, melyekkel eredeti, tiszta értékeinket homályosítjuk el, földi boldogságunktól, Paradicsomunktól választanak el bennünket. Ám lehet-e fontosabb feladat, mint boldoggá tenni magunkat és másokat? A század válasza egyértelműen nemleges. S ha a boldogság az említett egyetemes értékekben rejlik, a mi feladatunk az, hogy megszabadítsuk az értékeket az akadályoktól, lerántuk a fátylat (*tirer la voile*). Ez a folyamat a "leleplezés" (*dévoilement*) folyamata. Miután Rousseau szerint az igaz élet nem más, mint permanens "leleplezés", a **Vallomások**at is vizsgálhatjuk úgy, mint leleplezések láncolatát. Hogyan tehát?

4. A leleplezésnek<sup>4</sup> két fajtáját, két szintjét különböztethetjük meg. Az első szint a kiábrándulás: az ábránd, az illúzió fátylának lerántása. Ez a leleplezés lerombolja a tévedést, megállapítjuk, hogy tévedtünk. Azok a motívumok, amelyek a leleplezés első szintjéhez tartoznak, a vihar, a lázadás, és a kiábrándulás motívumai. A második szint mindannak felfedése, leírása, mely eddig rejtve állt előttünk. Míg tehát az első szint csak hamis illúzióinkat tárja elénk, a második már fejlődést jelent. A Vallomások szerint azonban szükségünk van az első leleplezésre, a kiábrándulásra ahhoz, hogy felfedezzessük az egyetemes értékeket. A második leleplezés tartalmasabb szint, gazdagít bennünket, lehetővé teszi, hogy a dolgokat saját, elhomályosíthatatlan valóságukban ragadjuk meg. Míg az első szint objektív, tehát a külső világ ábrándít ki minket, a második leleplezés szubjektív, hiszen kizárólag magunk vagyunk képesek megérteni az egyetemes értékek misztériumait, hogy ezáltal boldogok legyünk. Ez az igazi ÉN felfedése (*révelation*), és egyedül magunkban találhatjuk meg a legfőbb igazságot. Minél több "fátylat húzunk" tehát le, annál közelebb kerülünk a tökéletességhez (*perfectibilité*). A tökéletesedés útja Önmagunk megismerése. Saját magunkban szeretni a jót: ez a gondolat vezet el minket "önmagunk



szeretetéhez", mely nem azonos az "önszeretettel" kifejezéssel (l'amour du soi l'amour propre). Az önszeretet negatív, ez a fátylak, az akadályok szeretete, ezzel ellentétben az "önmagunk szeretete" a tökéletesség, a megtisztított dolgok szeretete. Rousseau számára a tökéletesség útja azt jelenti, hogy el kell hagynia az embereket, meg kell szakítania kapcsolatait, hogy majd egy emelkedettebb szinten, az egyetemes értékek szintjén találja meg újból. Ezért meghatározó és a leleplezés mindkét szintjének következménye, a magányosság.

A leleplezések magyarázata után vizsgáljuk meg a motívumokat!

Az első leleplezés tehát tévedéseink felfedése. A fátylat ugyan látjuk, de nem tudjuk: hogyan tovább. Ez a szint nem jelent kielégülést. Ezért az ide tartozó motívumok: a vihar, a lázadás, a kiábrándulás. A vihar mindig rejtett erőszakot jelez, a "szív vihara" pedig Rousseau-nál az aggodalom (angoisse), sőt a sértettség érzésének kifejezésére szolgál. A szív viharának külső jelei a könnyek, a fejvesztett kirobbanások, Mme Warrenset így jellemzi Rousseau: "Ha láttam őt, csak elégedett voltam, ám távollétében nyugtalanságom fájdalomig fokozódott. A vágy, hogy vele legyek, annyira elérzékenyített, hogy könnyekben törtem ki."<sup>5</sup>

A szív vihara az egyén - lehet a zseni - és a társadalom összeütközésének jele. Ezen a ponton Rousseau embergyűlölővé válik. Miután lerántja az emberek álarcát, csalódásában undorodva fut el. Ám embergyűlöletétől önmaga is szenved, s az egyén és társadalom kettős problémájának megoldása a leleplezés második szintjén valósul meg, melyen az önként vállalt magány visszavezeti Rousseaut az emberszeretethez és szolgálathoz. A kiábrándulás, mely a következő században "mal du siècle"-é válik, nem hoz megoldást, vallja Rousseau a III. könyvében:<sup>6</sup> "Ó, jaj! Legtartósabb boldogságom csak álom volt, beteljesülését szinte nyomban követte az ébredés." Avagy: Rousseau és Mama viszonya egészen addig "lefátyolozott", míg így nem ír Rousseau az V. könyvben arról a pillanatról,

melyben először öleli meg Mamát: "Valami legyőzhetetlen szomorúság mérgezte meg édességét. Úgy éreztem magam, mintha vérfertőzést követnék el."<sup>7</sup> S végül az utolsó fátyol is lehull: Rousseau visszatér a Mamához, és betöltve találja helyét. A tapasztalatok mindinkább kiábrándítják, s egyre távolabb kerül a beteljesedéstől, bár tökéletes életre tör. A nyugalmat kedveli, ám helyett a szüntelen idegeskedés szinte létmódjává válik (frustration).

Állandóan álmodik; s annál keservesebb az ébredés. Szenvedélyes szerelemmel birtokolni akarja az egész világot, de szerelmei mind kudarcba fulladnak. A kiábrándultság állapotában Rousseau valóságosan is beteg lesz. A kielégületlenségből a betegségbe menekül, ez azonban csak elmélyíti reménytelenségét.

Kiegyensúlyozott majd a leleplezés második szintjén lesz. Akkor, amikor felismeri és igyekszik elsajátítani az egyetemes értékeket.

Ezeknek motívumairól, úgy mint az erény (vertu), az igazság és a szabadság megvalósulásairól (réalisation), s megvalósulási kereteiről fogok írni. A negyedik egyetemes érték pedig a természet, mely egyben a legfontosabb is, azonban külön kategóriát képvisel, mivel több mint motívum, de azért motívum is. Azért válik egyetemes értékke, mert egyben ok és cél Rousseau gondolatmenetében. Az egyetemes értékek minden motívuma, tehát megvalósulási formája, magyarázható a természettel és a természetben. Nemcsak a Vallomásokban, de Rousseau minden művében a természet elsőrendű szerepet kap. A természet két szempontból vizsgálható. Egyrészt jelöli a tájat (paysage), vidéket, mindazt, amit nem az ember hozott létre; másrészt az emberi természetet érthetjük rajta. Leleplezni a természetet (dévoiler) annyit jelent, mint megkeresni és megtalálni a civilizáción kívül eső természetes állapotot, illetve felfedezni a tiszta, eredeti természetet. Rousseau szerint az egyik nem létezik a másik nélkül. Hogy felfedezhessük az emberi természetet, magányra, csendre van szükségünk, amely

már csak a civilizáción kívüli természetben létezik. A természet ősi tisztasága teszi lehetővé a meditációt, tehát a második "leleplezést". Mágikus ereje révén a természet mintegy megbabonázza az embert, teljes őszinteségre kényszeríti, önmaga teljes feltárására. Nem véletlen, hogy Rousseau majdnem minden művét remeteségben (ermitage) írja, Mme Warrens-nél, a Mamánál, vagy a Saint-Pierre szigeten. A természet arra kényszeríti Rousseaut, hogy hangosan bevallja a "fátylakat", és ezáltal meg is semmisítse azokat. Rousseau hisz a mondott szó tisztító erejében, gondoljunk a II. könyvre, melyben hazudik a cselédnek. A könyv végén így ír erről:<sup>8</sup> "Köntörfalazás nélkül feltártam most, amit elkövettem. Bizonytal senki nem gondolja, hogy enyhítettem sötét galádságomat. De nem teljesíteném ennek a könyvnek a célját, ha nem tárnám fel egyidejűleg belső állapotomat is, s ha nem merném mentegetni magam ott, ahol az igazságnak megfelel."

Az emberek tévedéseikkel, hazugságaikkal megakadályozzák, hogy az egyén, aki ki akar törni ebből, őszinte legyen. A természet azonban megköveteli ezt. S csak miután az ember megpihent a természetben, lehet a társadalom problémáin gondolkodni. A VIII. könyvben Rousseau ezt írja:<sup>9</sup> "enfoncé dans la forêt, j'y cherchais, j'y trouvais l'image des premiers temps dont je trançais fierement l'histoire, je faisais main basse sur les petits mensonges des hommes, j'osais dévoiler à son leur nature, suivre le progrès du temps et des choses qui l'ont défigurée ..." Műveit tehát a társadalomból elzárta írja, hogy feltárja a társadalom előtt a teljes szabadság útját. Szinte prófétai magatartás ez. A **Vallomásokban** kifejti: "Nektek beszélek, de nem vagyok közületek való." Bár a szakirodalom jelentős része egoizmussal vádolja Rousseaut, ő nem azért szereti a természetet, mert így nem kell másra gondolnia, hanem mert remeteségének gyümölcseit, műveit a társadalomnak nyújthatja át. Egyben ez a legfontosabb különbség az "önmaga szeretete" és az "önszeretet" között.

A természet rousseau-i magyarázata után térjünk át a természet motívumainak magyarázatára!

Konkrét értelemben véve a természet a tájat, erdőt, hegyet, tavakat juttatja eszünkbe! A IV. könyv elején Rousseau Horatiust idézi:

"Erről álmodtam mindig: kicsi, egyszerű birtok,<sup>10</sup>  
hol házam mellett kert és csörgedező patakocska  
S mindezeken kívül kicsi erdő volna"

A Savoyai Alpokról így ír Rousseau: "Soha még ország így nem gyönyörködtetett meg. Nekem sziklák, viharok kelleneek."<sup>11</sup> A hegyilakók "regényes", primitív életmódja nagy hatást gyakorol Rousseau-ra - s természetesen Emilre. A három remeteség, - Párizstól 4. mérföldnyire, a Saint-Pierre szigeten, és Charmettes közelében az intim egyedüllét, az egyszerűség és érzékenység időszakai. A Vallomások tájleírásai már-már versek, nem hasonlítanak a megszokott önéletrajzok leíró részeihez. Természetimádása ősi természetimádsággá válik: "Megértem, hogy a város lakóinak, akik csak falat, utcát, bűnt és szennyt látnak, kevés a hitük .... Olvastam, hogy egy derék püspök egyházmegyéjének látogatása közben egy anyókára bukkant, aki imádságul csak ennyit tudott mondani "Ó!" Jó asszony, - mondta neki, csak így imádkozz mindig, többet ér a te imádságod a mienknél. - Ilyen többet érő ima az enyém is."<sup>12</sup>

Eddig konkrét, objektív jellegű motívumokról volt szó. De ha csak ezeket említjük, nem kaphatunk teljes érvényességű képet Rousseau-ról. **Saint Preux** a **Nouvelle Héloïse**-ban azt mondja: "Álmodni akartam, de valami váratlan esemény mindig eltérített tőle." Ha Rousseau-nál valamely váratlan esemény jön közbe, ez felborítja lelki egyensúlyát, amelyet csak a leleplezés "második szintjén" talál meg újra. Ennek motívumai: az álom, a képzelődés (imagination), a zene s a menekülés (évasion). A menekülés motívuma alá rendelhető az első három, hiszen ezek képesek elvonni Rousseaut az

emberektől s egy másik, nem valós világban adni harmóniát. "Valóságos lényekhez hozzáférnem lehetetlen volt, tehát a képzelet világába menekültem, s mert nem láttam semmi valóban létezőt, ami lázálmaimat megérdemelné, ideális világgal tápláltam, amelyet teremtettem képzeletem csakhamar szívem szerint való lényekkel népesített be."<sup>13</sup> Az álmodás tehát egyrészt segítség, másrészt életforma. Rousseau folytonosan a természet és a természeten túli (surnature) között utazik. Hol azért, hogy felejtse, hol azért, hogy jobban megértse a földi világot. A két szint együttes létében a teljességet, a végtelent érzi át: "Csak az egészben (Tout) és a Mindenségben látok és érzékelek" - írja Malherbes-nek. A soha többé (jamais plus) így "mindig"-gé válik. Végül a két szint közti lebegés eredményeképpen Rousseau hiszi, hogy egyesülhetünk álmainkkal.<sup>14</sup> "Beleszerettem két bájos modellemre, s amennyire lehetett, azonosítottam magam a szerelmessel és a baráttal, de szeretetre méltónak és fiatalnak rajzoltam, megtoldva tulajdonságait a magamban érett erényekkel és hibákkal."

A **Nouvelle Héloïse** kapcsán akaratlanul is felmerül a Pygmalion eszméje. Pygmalion él a szoborban, és a szobor benne él. Pygmalion így szól a drámában: "Abban imádom magam, amit én míveltem". Minden bizonnyal árulkodó ez a tény, hogy a Pygmalion-téma olyannyira foglalkoztatta Rousseau-t, hogy 1770-ben Lyonban rövid operát is írt **Pygmalion** címmel. Rousseau álmaiban imádja önmagát. Álmai általa válnak valóra, és a világ egyik legszociálisabb művét íratattják meg vele, a Társadalmi Szerződést. Hiszen művei nem utópiák, álmai az ÉN-t tárják fel, mely az életre kelt szobor első szava is volt. Rousseau "Új Pygmalionnak" nevezi a műben önmagát. Ahogy Pygmalion készíti a szobrát, úgy szereti meg Rousseau is egyre jobban álmait, és "Önmagának szeretete" vezeti el a társadalomig, hogy felfedezéseivel ne maradjon egyedül. S minél több fátylat ránt le önmagáról, annál áttetszőbbé válik a társadalom is számára. És mivel az áttetszőség bizonyítéka

maga a Vallomások lett, ilyenformán teljesen mindegy; hogy műveit a leleplezés melyik szintjén írta meg. Hiszen a mű harcol Rousseau helyett is, mivel nem más, mint maga Rousseau.

"Az a dolgom, hogy elmondjam az igazat, nem az, hogy elhitesse..."<sup>15</sup> szeretném valamilyen módon átlátszóvá tenni lelkemet az olvasó szeme előtt, ezért akarom minden szempontból bemutatni, mindenfajta fénnel megvilágítani, elérni azt, hogy minden mozzanatát észrevegyék, az olvasó maga ítélhesse meg a létrehozó alapelveket ... Az ő dolga, hogy összegyűjtse az alapelveket, és meghatározza a belőlük kialakuló lényt: az eredmény az ő műve, és ha téved, a tévedésnek is ő az oka.<sup>16</sup>

Sok fátylat lebbenthet fel az idő. Ha az utókor megőrzi emlékemet, talán megtudja egy napon, amit el akartam mondani. Akkor megtudja azt is, miért hallgattam el."<sup>17</sup>

## JEGYZETEK

1. Jean CHEVALIER-Alain CHEERBRANT: Dictionnaire des symboles 1969. Robert Laffont/Jupiter.
2. Elisabeth FRENZEL: Stoffe der Weltliteratur Motive der Weltliteratur
3. TROUSSON: Thème et mythe.
4. A leleplezés (devoilment) kifejezést STAROBINSKY: J.-J. Rousseau La transparence et l'obstacle c. Tanulmánykötete "Théorie du dévoilement" c. fejezetéből vettem. (Gallimard, 1971.p. 92.) Az olvasott szakirodalmak közül STAROBINSKY felfogása hatott leginkább dolgozatomra. Az irodalomelméleti szakkifejezéseket E. FRENZELTŐL és TROUSSONTÓL kölcsönöztem. Ezért az ezeken kívül elolvasott szakirodalmat bibliográfia címszó alatt sorolom fel.
5. A magyar idézeteket ROUSSEAU Vallomások c. művének 1962-es kiadásából vettem (Magyar Helikon), melyet BENEDEK István és BENEDEK Marcell fordított.
6. 111. oldal.
7. 196. oldal.
8. 90. oldal.
9. A magyar fordítás pontatlansága miatt az idézetet franciául közlöm.
10. 220. oldal.
11. 608. oldal.
12. 628. oldal.
13. 417. oldal.
14. 420. oldal.
15. 198. oldal.
16. 174-175. oldal.
17. 268. oldal.

BIBLIOGRÁFIA

- Jean-Jacques ROUSSEAU: Confessions edit. Larousse, évszám nélkül.
- P. BENICHO, E. CASSIER, R. DERATHE, Ch. EISEMANN, V. GOLDSCHMIDT, L. STRAUSS, E. WEIL: Pensée de Rousseau, editions du Seuil 1984.
- Jean-Louis LECLERCLEI: J.-J. Rousseau, Libraire Larousse 1973.
- Jacques VOISINE: Le Pygmalion de GJ-J. Rousseau, trahi par l'opera italien, In: Comparative Literary Studies, Szeged, 1983.
- Marcel RAYMOND: J.-J. Rousseau, Libr. Jose Corti 1962. J.-J. Rousseau et la crise contemporaine de la conscience Beauschesne 1980.
- SZÁVAI Nándor: J.-J. Rousseau Tankönyvkiadó Budapest, 1964.
- Georges MAY: Rousseau Seuil Paris, 1974.



PAJTÉNYI DÓRA

## Voltaire Pascal-képe

Pascal, mint az "örök ellenfél" vonult be a Voltaire-ről szóló irodalomba. Voltaire-t fiatal korától halála évéig foglalkoztatja Pascal. Ha az olvasó figyelemmel kíséri a különböző mélységű, terjedelmű, de állandóan visszavisszatérő Pascal-bírálatokat - egy izgalmas párbaj körvonalait látja kirajzolódni.

Pontosan nem tudjuk mikor olvashatta Voltaire Pascal műveit, de már 1724-ben idéz tőle egy drámájának előszavában, 1732-ben egyik epikai költeményében Pascal-lal is foglalkozik. Az "örök ellenfél" felbukkan a "XIV. Lajos százada" című történelmi műben és számos levelében is. Legfontosabb forrásunk azonban az "Anti-Pascal": Voltaire megjegyzései, amelyeket Pascal "Gondolatok" című művéhez fűzött három különböző időpontban: 1738-ban, 1734-ben és 1778-ban.

Az első a "Lettres Philosophiques" XXV. leveleként jelent meg 1734-ben "Sur les Pensées de M. Pascal" címmel, ezután következik a "Suite des Remarques sur Pascal", majd a "Dernières Remarques sur Pascal".<sup>1</sup>

Előfordulhat, hogy a mai olvasót először zavarba ejti ez a "vita", jöllehet ez a fajta "dialogus" a XVIII. század egyik jellegzetes műfaja, mégis furcsának tűnhet, hogy az impozáns, tekintélyes, a XVIII. században is elismert filozófiai munkához, a "Gondolatok"-hoz Voltaire rövid, látszólag túlságosan könnyed megjegyzéseket fűz.

Voltaire kommentárjainak elemzése során azonban világossá válik, hogy a két filozófus csatájában Voltaire átértelmezi, sőt átalakítja Pascal-t: Pascal elvont filozófiai gondolatait a gyakorlati filozófia szintjére áthelyezve tudja megtámadni Voltaire.

A Voltaire bírálatokból kirajzolódó Pascal-kép így, érthetően, eltér a "**Gondolatok**" Pascaljától. Ez a Pascal Voltaire Pascalja, egy más "kijavított", "korrigált" aktualizált Pascal.

A voltaire-i megjegyzéseket olvasva egyre inkább kitűnik, hogy Voltaire egészében nem egy filozófiai rendszerrel vitázik, hanem egy világképpel száll szembe, ezzel állítja szembe a kezdetben még kialakulatlan, nem megfogalmazott, de egyre inkább rendszereződő voltaire-i világképet.

A Voltaire-ről szóló szakirodalom természetesen sohasem mulasztja el, legalábbis megemlíteni a Voltaire-Pascal ellentétet, a felvilágosult filozófus bírálatait. Nem találtam azonban Magyarországon olyan természetű munkát, amely részletesebben foglalkozna ezekkel a bírálatokkal, illetve amely ezt a voltaire-i - Pascal-képet egészében felrajzolná.

Dolgozatomban felhasználtam Andre Maurois és Gustave Lanson Voltaire-ről írt munkáinak megfelelő részeit.<sup>2</sup>

Nagy segítségemre volt Theodore Besterman:

**Voltaire** című monográfiája, főként Voltaire angliai éveivel kapcsolatban; Simone Goyard-Fabre: "**La philosophie des Lumières en France**" című munkája; Pierre Magnard Pascal-ról írt doktori disszertációja és Roland Barthés: **Essais critiques**-jének Voltaire-ről szóló elemzése.

Rene Pomeau foglalkozik legrészletesebben az Anti-Pascal kérdésével, aki a "**La religion de Voltaire**" című művében összefoglalja a téma irodalmát is.<sup>3</sup>

Elsősorban azonban a konkrét Voltaire-szövegekre támaszkodtam elemzésemben, mind az **Anti-Pascalt**, mind a levelezést illetően.<sup>4</sup>

Dolgozatom egyik célja az volt, hogy végigkísérjem Voltaire Pascallal vívott csatájának állomásait, ezért részletesen foglalkozom a bírálatok megírásának körülményeivel is, amelyek sok kérdésre magyarázatot adnak. Ugyanakkor annak a Pascal-képnek lényeges vonásait is megpróbálom összefoglalni, amely igazából nem Pascal filozófiájának szempontjából érdekel bennünket, hanem Voltaire gondolkodásmódját, világképét jellemzi.

Nem véletlenül nevezzük Voltaire bírálatait "harcnak" a már hatvan éve halott "ellenféllel" szemben. Voltaire megjegyzéseit olvasva, amelyeknek mindegyik sorából csak úgy árad az indulat, a harci kedv, amelyekben egy-egy ártatlannak tűnő szó is ügyesen elhelyezett vágás lehet az ellenfél filozófiáján - belátjuk, hogy igenis "csatáról" van szó.

De miért lett éppen Pascal, a VII. század egyik legmélyebb gondolatrendszerű filozófusa Voltaire számára "örök ellenfél"? Lanson szerint éppen megingathatatlansága csábította támadásra Voltaire-t.

"Az ellenfelet jól választotta meg. Pascal volt a kinyilatkoztatott vallás egyetlen védelmezője, aki számított valamit a francia irodalomban és az olvasó szemében."

Voltaire a "*Dernières Remarques sur Pascal*" című munkájában maga is indokolja ezeket a visszatérő bírálatait. Miután a bevezetőben röviden és szellemesen végigfutott a janzenista-jezsuita háború történetén, ami "sajnos beszennyezte XIV. Lajos szép századának végét" - rátér Pascalra.

"...a számtalan örök vitázó közül egyedül Pascal maradt fenn, mivel ő volt zseniális. Fennmaradt ő százada romjain."<sup>5</sup> (Nyilvánvalóan a vallás védelmezői közül. Descartes a XVII. század másik nagy filozófusa Voltaire szerint egyébként ekkor már Newton által legyőzött tekintély.)"

"Régóta készülök rá, - írja Voltaire egy 1733-as levelében - hogy megívjak ezzel az óriással. Nincs olyan katona akit ne lehetne megsebezni páncéljának gyenge pontján."

Tudjuk, hogy 1734-ben, "**Lettres philosophiques**" XXV. leveleként megjelentetett bírálat volt Voltaire első komoly csatája Pascallal. Nem egyszerre írta maga is utal rá a műben, hogy folyamatosan készültek a megjegyzések, hogy már évek óta foglalkoztatta Pascal. 1724-ben az "**Herode et Marianne**" című drámájában idéz tőle. 1732-ben a "**Mercure**" című folyóiratban megjelent filozófiai - értekező-versében ír először hosszan Pascal-ról.

"Az emberi szívben olvasva gyakran elpirulok. Nagy gonddal vizsgálom a híres Pascal-nak, a szatirikus bigottnak torz irományait, szétszórt alkotásait, energikus stílusát; látom, hogy ez az egyedülálló elme túl gyorsan tűzbejön. Harcolok túlzott szigorúsága ellen. Arra tanítja az embereket, hogy gyűlöljék magukat - vele szemben én szeretni tanítom őket."

Ez a vers előlegezi az első bírálatot. Egyrészt igyekszik meghatározni kritikájának célját: az emberi méltóság, nagyság, az ember önmagában való hitének megóvását a "dévot satirique" ellenében.

Másrészt már itt felbukkan Voltaire sajátos, élete végéig megmaradó álláspontja Pascallal kapcsolatban: nem Pascal vitathatatlan nagyságát akarja lerombolni, zsenialitását kétségbe vonni, hanem néhol módosítani, helyreigazítani,<sup>7</sup> a XVIII. század számára elfogadhatóvá tenni. Nem tudja elfogadni, hogy Pascal befejezetlen, rendezetlen művét a Port-Royal adja ki, sajátítsa ki magának.<sup>8</sup> Voltaire tehát kiadja a "**Lettres philosophiques**" című művét 1734-ben: a huszonnégy "**Angliai levél**"-hez csatolva a huszonötödiket: a megjegyzéseket Pascal "**Gondolatok**" című művéről.

Feltűnő, hogy Voltaire mennyire ragaszkodott ahhoz, hogy Thieriot, a kiadója, a Pascal-bírálatot csatolja az "**Angliai levelek**"-hez, ne az "**Izlás templomát**", ahogy ezt

Thieriot előzőleg tervezte! Egy 1733-as kiadójához írt levélben hosszan indokolja is miért akarja így. Voltaire gyakorlati érvekkel igyekszik meggyőzni a kiadót: felhívja Thieriot figyelmét a Pascal-kritika kiadásának anyagi előnyeire, hiszen várhatóan nagy érdeklődést fog kelteni. Ugyanakkor kijelenti, hogyha már támadni fogják az **"Angliai levelek"**-ért és a Pascal-bírálatért - szeretne egyszerre "túlesni rajta".

Többféle magyarázat létezik arra vonatkozóan, miért csatolta Voltaire az **"Angliai levelek"**-hez a tőlük témában, formában annyira különböző Pascal bírálatot.

Lanson és Simone Goyard-Fabre szerint a pascali téziseket támadva Voltaire a katolikus egyház elleni támadást folytatja más szinten, mint az **"Angliai levelek"**-ben: "a pamfletíró helyére a filozófus lép".

Boullier szerint, aki Voltaire Pascal-bírálatának első kritikus volt a **"Defense de Pascal"**<sup>9</sup> című művében - Voltaire a jezsuiták "kegyeit" akarta elnyerni a XXV. levéllel. Ez utóbbi azért nem valószínű, mert Voltaire, mint leveliből kiderült inkább támadásra számított a jezsuiták részéről.<sup>10</sup>

Azt hiszem, a XXV. levél nem tekinthető egyszerűen az egyház elleni támadásnak sem, hiszen a **"Lettres philosophiques"**, amelynek ez a levél szerves része elsősorban az emberi nagyságban, alkotóerőben, a fejlődésbe, a megismerésbe vetett hit manifestuma - a dogmatikus vallást is mint ennek a fejlődésnek az akadályát támadja.

Talán itt találjuk meg a választ arra, miért ragaszkodott Voltaire ahhoz, hogy a Pascal-bírálatot ez a mű foglalja magába. Voltaire-t az angliai tartózkodás nemcsak lelkesítette, de meg is erősítette.

1734-ben, felvértézve az angol példával támogatva Newton, Locke, Pope gondolataival - szembeszáll végre az őt régóta foglalkoztató, de eddig túl erősnek bizonyuló Pascallal.

Van még egy érdekes jelenség, ami az előbb kifejtett elgondolásomat támasztja alá. Voltaire ugyanis az idézett versben csak miután Newton tanítványának vallotta magát tért

rá Pascalra. Ugyanígy az 1738-ban írt "**Suite des Remarques sur Pascal**" megjelenési dátuma is kötődik Newtonhoz.

Voltaire épp ebben az évben fejezi be és adja ki Newton-fordítását.<sup>9</sup>

Nem lehet véletlen, hogy a csodálattal figyelt, haladó, tevékenységi lázban égő Anglia és az olyannyira modern filozófusnak tartott Newton ilyen gyakran megjelennek a Pascal-bírálatok háttérében. Ezenkívül a kortárs angol filozófusok közül Pope optimista filozófiája jelentős rokonságot mutat Voltaire 1734-es világképével. A két filozófus személyes ismeretsége a hatást valószínűvé teszi.<sup>10</sup>

Voltaire bírálata kortársainak véleményével találkozott. Pascalt támadva egy gazdag, bizakodó, élénk XVIII. századot érezhetett a háta mögött, amely feltétlenül hitt a haladásban, az emberi boldogságban - és kész volt megtámadni ezt a "fennkölt embergyűlölőt" és pesszimista gondolatait az ember nyomorúságáról. "Először is megjegyezném, hogy soha életemben nem találkoztam senkivel, aki ne csodálta volna ezt a könyvet<sup>11</sup> és, hogy az utóbbi három hónapban többen bevallották nekem, hogy mindig is úgy gondolták: ez a könyv tele van hamis gondolatokkal." - olvashatjuk Voltaire egyik levelében.

Az **Anti-Pascal** második darabjának, a "**Suite des Remarques sur Pascal**" keletkezésével kapcsolatban felmerült a kérdés, hogy vajon Voltaire kihagyta ezeket a megjegyzéseket a "**Lettres philosophiques**"-ból vagy valóban folytatásról van szó, Voltaire 1734 után született bírálatairól?

A vita eldöntése nem fontos témánk szempontjából inkább csak az **Anti-Pascal** első két darabja közötti hasonlóságot hangsúlyozzuk; a bírálatok tematikailag nem mutatnak eltérést, nem is élesebbek, vagy "veszélyesebbek" - talán csak kevésbé kidolgozottak, megszerkesztettek.

Érdekesebb a "**Dernières remarques**" megírásának előzménye a voltaire-i Pascal-kép szempontjából: a "**Gondolatok**"-nak 1776-ban, Párizsban vagy Avignonban megjelent Condorcet-Voltaire féle, meglehetősen furcsa

kiadása. A pascali gondolatok itt Voltaire kritikus-helyreigazító megjegyzéseivel ellátva és Condorcet előszavával ("**Eloge de Pascal**") jelentek meg.

Voltaire szinte túlzó elragadtatással ír leveleiben erről a "**Pascal-Condor**"-ról (ő maga nevezte el így). 1777-ben ezt írja D.' Alembert-nek:

"A mi Blaise-ünk sikere új korszakot jelent."<sup>14</sup>

Egy másik, ugyancsak 1777-es levelében pedig ezt olvashatjuk: "Madrid még nincs abban az állapotban, hogy olvashassa a **Pascal-Condor**-t; de sok erre méltó ember van Párizsban, sőt még vidéken is. Ime ez az én vigasztalásom. Jó lenne egy kicsit elterjedtebb kiadás."<sup>13</sup>

Voltaire ezt a kiadást 1778-ban, saját költségén valóban újra megjelenteti Genfben. Bizonyos, hogy mások is osztoztak a lelkesedésében, hiszen ez a kiadás többször megjelent még a XIX. század folyamán is - párhuzamosan más Pascal-kiadásokkal. Még 1887-ben is elismereik a **Condorcet**-Voltaire féle kiadást, mint ami "olvasmányos, világos, nemesnyelvezetű, élénk és meggyőző." (N. David)

Furcsának tűnik, hogy Voltaire ennyire fontosnak tartotta az "ellenfél" művének megjelentetését, de Voltaire mindigis adózott Pascal zsenijének, csodálta mint író. Ezt állandóan hangsúlyozza az "**Anti-Pascal**" mindhárom darabjában; és többször említi, indokolja, a "**XIV. Lajos százada**" című történelmi művében is.<sup>14</sup>

Az "**Anti-Pascal**" alapos elemzése segít közelebb jutni a voltaire-i Pascal képhez és a voltaire-i gondolkodásmódhoz is.

A Pascal-bírálatok talán legfontosabb tulajdonsága, hogy Pascal rendszerre formálódó, mély, metafizikus filozófiai gondolataival állnak szemben Voltaire megjegyzései, gondolatai, amelyeknek legfontosabb jellemzője az utilitarizmus.

A két filozófus gondolatai tehát elvontságuk szintjében különböznek és ez tükröződik az eredeti mű, illetve a voltaire-i bemutatás tematikai eltéréseiben, a két író

stílusában stb. Ha összevetjük az "Anti-Pascal" három darabját a pascali "Gondolatok" tematikájával, feltűnik, hogy legteljesebb a "Lettres philosophiques" XXV. levele. Itt ugyanis, noha csakúgy, mint Pascalnál, a megjegyzések legnagyobb hányada két téma köré csoportosítható (az emberről alkotott felfogás és a vallás), - a Pascalnál előkerülő többi téma is felbukkan, igaz néha csak egy rövid idézet erejéig. (Biblia, szórakozás, zsidók, fogadás, eredendő bűn, Montaigne, irodalom.)

Voltaire és Pascal elképzelése az emberről alkotott képben, az ember helyzetének meghatározásában különbözik leginkább. Dolgozatomban ezért ezt a témakört elemeztem részletesen.

Simone Goyard-Fabre szerint Voltaire lényegében a XVII. század antropomorfista szemléletével száll szembe, amely az embert kiemeli a természet rendjéből, megkülönböztetett helyet keresve számára.

"Voltaire egyértelműen visszautasítja azt a finalista elképzelést, mely a világegyetem középpontjába helyezte az embert." - írja Simone Goyard-Fabre.

"Az ember a megfelelő helyen van a természetben, magasabb rendű az állatoknál, melyekhez szerveinél fogva hasonlít - alacsonyabb rendű más létezőknél, melyekhez valószínűleg a gondolat révén hasonló. Ő is - mint minden amit látunk - jóból és rosszból van összegyúrva, örömből és fájdalomból." - írja Voltaire a "Lettres philosophiques"-ben.

Ahhoz, hogy megértsük ezt az alapvető különbséget Voltaire és Pascal felfogása között, meg kell vizsgálnunk mire alapozza Pascal gondolatmenetét. Pascal híres koncepciója az emberi természet kettősségéről, az emberi gyöngeségről az eredendő bűn problémájához nyúlik vissza, amely Szent Ágoston óta egyik kedvelt témája a vallásos irodalomnak. E szerint egyedül az eredendő bűn magyarázhatja az emberi természet kettősségét, azt, hogy noha az ember elég erőt érez magában a felemelkedéshez, mégis állandó bukásra,



visszahullásra ítéltetett, léte beteljesületlen marad.

Pascal paradoxonnak látja az emberi természetet - "állapotunk bonyolultságának minden kibogozhatatlan szála ebbe a kifürkészhetetlen mélységbe vezet; annyira, hogy az ember felfoghatatlanabb e titok nélkül, mint amilyen felfoghatatlan maga e titok az emberi agy számára." Pascal szerint ehhez a titokhoz, az eredendő bűnhöz "nem is nyughatatlan elménk csillogó erőfeszítései, hanem csupán eszünk megalázkodása vezethet el bennünket." Voltaire nem fogadja el ezt a magyarázatot: "Hát lehet így érvelni: az ember felfoghatatlan e nélkül a felfoghatatlan titok nélkül?" - Olvashatjuk szellemes "válaszát" a "**Lettres philosophiques**"-ben.

Voltaire egyébként a "felfoghatatlan" eredendő bűnt egyszerűen nem létező fogalomnak tekinti, mint ahogy azt később a Filozófiai Szótárában ki is fejti.<sup>15</sup>

Pascal gyöngé, önmaga számára is érthetetlen, a végtelenek közt hanyódó emberével állítja tehát szembe Voltaire a XVIII. század ember-felfogását: "az ember pedig az, aminek lennie kell" - tevékeny életet élő, szórakozó, boldogságot kereső ember. A "benne rejlő állítólagos ellentétes tulajdonságok ... az emberi összetettségnek nélkülözhetetlen alkotói."

A pascali emberkép leglényegesebb eleme, az emberi természet kettőssége ellen érvelve Voltaire köznapi példát hoz, és az embert visszahelyezi a lények láncolatába: a hizelgő és harapó kutya; a csibéit gondosan nevelgető, majd teljesen elhagyó tyúk "kettős természetével" érvel.<sup>16</sup>

Az egyik megjegyzésben - válaszul Pascal ékesszólóan megfogalmazott, mélyen filozófikus gondolatára, ami általánosságban idézi az emberi nyomorúságot - Voltaire egy barátja levelével (valóban létező levéllel!) válaszol.<sup>17</sup> Később pedig így folytatja:

"Mikor Párizst vagy Londont nézem, semmi okom sincs abba a kétségbeesésbe süllyedni, amiről Pascal beszél - egy várost látok, amely legkevésbé sem hasonlít lakatlan szigethez, zsúfolt, fényűző, művelt..." Pascal elvont értelmű "lakatlan

szigetét" Voltaire konkrét értelemben vizsgálja és teljesen alaptalannak találja...

Voltaire az ember alapvető tulajdonságának tartja a cselekvést és a tevékenykedés szükségszerűségét gyakorlati példával bizonyítja: "Az ember cselekvésre született, ahogy a lángnyelvek magasra tartanak, és a kő lefelé esik.

A szórakozásról ("divertissement") alkotott különböző felfogásuk egyrészt a különböző ember-képre - másrészt a "két szinten" folytatott vitára vezethető vissza. Pascal szerint a szórakozás elítélendő, mivel eltérít a sorsunkról való elmélkedéstől. Voltaire óvja az embert a semmittevéstől és a hiábavaló elmélkedéstől, szerinte a szórakozás "inkább boldogságunk eszköze, mint nyomorúságunk átérzése.<sup>18</sup>

Az ember számára egyedül üdvoztató utat Pascal tehát abban látja, hogy elmélkedései során megértve jelentéktelenségét Isten felé fordul, míg Voltaire a cselekvést látja a boldogság egyedüli forrásának. Ez vitájuk legsarkalatosabb pontja.

Az **Anti-Pascal**-t olvasva feltűnik, hogy mennyire különböző az egymást váltogató "gondolatok" és "megjegyzések" stílusa! "Pascal egybefogott, befeléforduló, a tragikus hangnem felé hajló. Voltaire szétszórt, kitárulkozó és inkább a tréfálkozás felé hajlik" - írja Pomeau.

Valóban, Voltaire bírál, csipkelődik, gúnyolódik, felkiált, felháborodik, kérdőre von - amivel azt akarja elérni, hogy az olvasó is szinte jelenlévőként kövesse az előtte zajló vitát. "Mit válaszolna M. Pascal annak az embernek, aki így szól hozzá?" - Fordul például Pascalhoz a III. megjegyzésben.

Az első két Pascal-bírálat és a "**Dernières remarques**!" némileg eltér stílusában.

"Az ember egyáltalán nem talány, ahogy azt Ön elképzei, csak azért az örömet, hogy megfejthesse" - Főként az ilyen finom "oldalvágások jellemzőek az első bírálatra. Az 1777-es bírálat hangja néha valamivel élesebb:

"Igen, Ön a dicsőség után fut azzal, hogy a jezsuiták ostoraként, a Port-Royal védelmezőjeként, a janzenizmus apostolaként, a keresztények megreformálójaként lép föl..."

A "**Dernières remarques**" stílusára is jellemző egyébként a könnyed, szellemes csipkelődés. De, ami a legérdekesebb, hogy Voltaire egyik leveléből nyilvánvalóan kiderül: igenis tudatosan írt ilyen stílusban filozófiai témákról!<sup>19</sup>

"Éppen most olvastam újra a félig frivol, félig tudományos '**Angliai levelek**'-et. Valójában ami a legtünetesebb ebben a kis műben az az, ami a filozófiára vonatkozik és ezt fogják legkevesebben olvasni. Hiába mondjuk, hogy a század a filozófiai százada. Mégsem adtal el 200. példányt Maupertuis kis könyvéből... Szerencsére megpróbáltam élénkké tenni ezeknek a témáknak a szárazságát és a nemzeti izlőse szerint fűszerezni őket."

Voltaire tehát igen gyakorlati érveléssel indokolja stílusát: érdekessé, olvasmányossá, így nagyobb hatásúvá, nagyobb közönség meggyőzésére alkalmassá akarta tenni a filozófikus témát.

A voltaire-i stílus egyik jellemzője az idézés módja az **Anti-Pascal**-ban. Voltaire ugyanis sehol nem utal oldalszám, vagy sorszám szerint a pascali gondolatokra: idézi őket. Megvizsgáltam tehát vajon Voltaire szövegében idézte-e Pascalt minden esetben?

Voltaire sosem változtatott Pascal szövegén, mindig pontosan, hűen idéz. Viszont ezek az idézetek feltűnően rövidek, és visszakeresve őket a "**Gondolatok**"-ban kiderül, hogy Voltaire gyakran kiragad egyes sorokat, bekezdéseket szöveggörnyezetükből, a gondolatmenetből. Sokat segít ez a módszer a bírálónak, hiszen megjegyzései így lesznek igazán találóak csattanóak. Ha például a XI. idézetet Voltaire hosszabban folytatná, túl messzire kerülne a "Cela est contre tout ordre" mondattól - és nem kezdhetné' szellemesen, bírálatát így. "Cela est selon tout ordre"<sup>20</sup>

Az idézés gyakran csak ürügy Voltairenek, hogy saját gondolatait fejthesse ki. A IX. "**gondolatban**" Pascal a

zsidók őszinteségéről beszél, akik saját bizonyítékát, a Szent Könyveket híven őrzik. A IX. "Gondolatban" Pascal a zsidók őszinteségéről beszél, akik saját hüűségük bizonyítékát, a Szent Könyveket híven őrzik.

Voltaire válasza nemcsak, hogy gyakorlati konkrét példa az általános emberi őszinteségről (tehát nem kimondottan "válasz" Pascalnak) hanem egyben nagy emberismeretről is tanubizonyyságot tesz.<sup>21</sup>

"Igazság a Pireneusokon innen - tévedés a túlsó oldalon." Pascal mondata talán csak ürügy volt Voltaire-nek, hogy ostromozni kezdje a francia törvénykezés belső ellentmondásait!<sup>22</sup>

Befejezésként megpróbálom megrajzolni Voltaire sokat emlegetett Pascal-képét és eldönteni, változott-e ez a kép Voltaire életében, vagy lényegét tekintve ugyanaz maradt.

Először is nem szabad elfelejtenünk, hogy Pascal mindvégig Voltaire "örök ellenfele" maradt.

A párba j annyiiban egyéni volt, hogy benne saját kételyeit is megpróbálta legyőzni, ugyanakkor a felvilágosodás filozófusaként<sup>23</sup> kötelezte el magát, tehát harcát nyílt színen vívja "egy olyan ember ellen, mint Pascal, akit a mindennapi elmék alig mernek még csak megvizsgálni is."

Voltaire Pascal-képének tehát egyik leglényegesebb eleme, hogy Voltaire nagyra tartotta Pascalt, elismerte, tisztelte zsenialitását. De még az 1776-os, tehát a már "helyreigazított" Pascal-kiadáshoz is fűzött néhány megjegyzést, bírálatot.

Mert amellet, hogy tisztelte és nagyszerű írónak, sőt nagy gondolkodónak tartotta Pascalt, Voltaire soha nem tudott egyetértetni vele. Utolsó műveiben többször találunk a pascali szövegekhez hasonló gondolatokat. R.Pomeau ezt Pascal hatásaként, sőt győzelmeként értékeli.<sup>24</sup> Véleményének azt a részét elfogadhatjuk, hogy Pascal bizonyos kételyeket erősített meg Voltaireben, tehát, hogy vele vitázva lényegében önmagával is harcolt. Véleménye azonban Pascal

filozófiájáról alapvetően nem változott, hiszen a halála előtti évben írt *"Dernières remarques sur Pascal"* - a pascali világrépről megfogalmazott végső válasznak tekinthető. Az egyik utolsó megjegyzés az öreg, beteg Voltaire mélységes életszeretét tanúsítja. Voltaire itt egy párizsi estét ír le, színházzal, vacsorával és így fejezi be a gondolatát "akkor így szólok Pascalhoz: Mon grand homme, êtes-vous fou?"<sup>25</sup>

Pascal a XVII. század tekintélyét, a vallás védelmezőjét, a janzenisták "apostolát" is jelentette Voltaire-nek. Ugyanakkor egy világrépet, egy életérzést jelentett, Voltaire ezt érzi minden gondolat mögött, ezért siklanak el bírálatai többször a konkrét téma mellett. Ezért válaszol néha félre. Próbálja cáfolni azt, ami talán csak a sorok mögött van: az emberi élet hiábavalóságának, az ember kicsinységének, tehetetlenségének hirdetését.

Voltaire ezt nem tudta elfogadni. A *"Dernières remarques..."*-ban Voltaire emberileg próbálja megérteni Pascalt. De stílusával, szerkesztésmódjával, gondolataival mindvégig egy gyakorlatias, optimista világrépet igyekszik Pascallal szembeállítani.

JEGYZETEK

## 1. Magyarul:

- M. Pascal "Gondolatok" című művéről,
  - A Pascalról szóló megjegyzések folytatása,
  - Utolsó megjegyzések Pascalról,
- A továbbiakban a címekre franciául fogok hivatkozni.

## 2. ANDRE MAUROIS: Voltaire,

GUSTAVE LANSON: Voltaire,

"Letres philosophiques"-LANSON kritikai kiadásában,

## 3. RENE POMEAU: La religion de Voltaire,

Paris, 1974.

## 4. The complete works of Voltaire

Theodore Besterman, 1977.

Oxford

(Voltaire fondation)

5. "De tout de disputeur eternel, Pascal seul est reste,  
parce que seul il etait un homme de genie. Il est  
encore debout sur les ruines de son siecle."

## 6. "A une Dame soi-isant telle"

Je lis au coeur de l'homme et souvent j'en rougis.

J'examine avec soin les informes ecrits,

Les monuments epars, et le style energique

De ce fameux Pascal, ce devot satirique,

Je vois ce rare esprit trop prompt a s'enflammer

Je combats ses rigueurs extremes.

Il enseigne aux humains a se hair eux-memes,

Je voudrais, malgre lui, leur apprendre a s'aimer"

## 7. A "Letres philosophiques" XXIV. levelében Cornaille,

Moliere, La Fontaine nyelve korrigálást javasolja,

itt még ennél is többről van szó!

## 8. Pascal művét halála után janzenisták adták ki, ez a Port-Royal-féle kiadás, amelyet Voltaire is elvasott!

9. A jezsuiták szerint Voltaire túl messzire ment az eredendő bűn kérdésében.
10. Pomeau ugyan hangsúlyozza, hogy Pope "nem inspirálója, csak igazolója volt Voltaire filozófiájának, emerképének. Csak a "Letres philosophiques" befejezése és kiadása után olvasta Pope: Értekezés az emberről című művét. Lanson is és Pomeau is a két mű megjelenési évszámával bizonyítja, hogy Pope nem hatott közvetlenül Voltaire-ra. Szerintem viszont nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy Voltaire Angliában sokat találkozott Pope-pal, gyakran vacsoráztak együtt. Majdnem biztos, hogy Pope legalábbis megerősítette Voltaire felfogását - maga is megerősítést nyerve.
11. Idézet Voltaire egy 1735-ös leveléből.
12. "Le succes de notre Blaise est une grande epoque."
13. "On n'est point en etat de lire le Pascal-Condor a Madrid, mais il y a encor bien des gens dignes de le lire a Paris, et meme en Province. Voila ma Consolation. Il serait bon qu'il y en eut une edition un peu plus repandue."
14. Pascal "Vidéki leveleit" dicséri itt:  
 "Az ékesszólás minden fajtáját megtaláljuk benne... Moliere legjobb komédiáiban sincs annyi íz, mint az első levelekben és Bossuet sem lehetne fenköltebb, mint az utolsók."
15. Voltaire nem létező fogalomnak tekinti az eredendő bűnt, mivel nem szerepel a Szentírásban.
16. Lásd a IV. megjegyzést (Lettre philosophiques XXV. levele).
17. Lásd a VI. megjegyzést.
18. Lásd a XXXV. és a XXXVII. megjegyzéseket.
19. Idézet Voltaire 1733-as, Formont-hoz írt leveléből.
20. "Ez mindenféle rendnek ellentmond."  
 "Ez nagyon is beleillik a dolgok rendjébe."

21. Idézet Voltaire IX. megjegyzéséből.

"Ha egy prédikátor felmegy a szószékre és így szól a franciákhoz: - 'Szerencsétlenek vagytok, se szívetek, se tartásotok nincs, Hochstedt-nél és Ramillies-nál azért vertek meg benneteket, mert képtelenek Voltatok megvédeni magatokat'. - megkövezik! Ha viszont így szól: ' - Istennek kedves katolikusok vagytok, gyalázatos bűneitek sértették az Eget, így hát kiszolgáltatott titeket az eretnekeknek...' - így már szeretni fogják!"

## 22. Idézet a "Dermieres remarques sur Pascal"-ból.

23. Ismerjük az Enciklopédia filozófus - fogalmát, mely szerint az ész vezérli minden cselekedetében és az, hogy a többi embernek használjon.

## 24. Lásd Pomeau: La religion de Voltaire p. 415-416.

## 26. "Én nagy emberem - Ön örült."



KOVÁCS ANDREA

A dandy arcképéhez-  
Oscar Wilde: **Dorian Gray arcképe** alapján

I. El kell kezdenünk gondolkodni a dandy alakjáról. Eddig mint irodalmi alkotások egyik hőstípusával foglalkozott az irodalmi közgondolkodás, vagy a szociológia tárgykörébe utalta, mely társadalom- struktúra leírásnál vagy deviáns magatartás-kutatás kapcsán jöhetett szóba. Mégis fontos, hogy egyre precízebb rajzot készítsünk gondolkodásáról, viselkedéséről. E dolgozat a dandyzmus előtörténetét csak vázolja és a pontosságra a századvégi, Oscar Wilde-i dandy alakjának körvonalazásában törekszik. Megkísérli leírni a dandy szokásait, életszemléletét, esztéticizmusát, lehetőségeit saját problémái megoldására **Dorian Gray arcképe** című regénye alapján.

Több nézet van arra nézve, hogy mikortól beszélhetünk a dandyról. Hans Hinterhauser a XVIII. században találja meg a gyökereket George Bryan Brummel alakjában, ki új divatot hoz az öltözködésben: bevezeti a hosszú nadrágot és a csokornyakkendőt, további alapul szolgálva minden divatbeli extravaganciának és újításnak. Susan Sontag egy századdal korábbra teszi ezt és a manierizmussal és rokokóval hozza összefüggésbe. Az öncélú szépségszeretet emeli ki, mint lényegi jegyet és felfedezni véli a modern amerikai életben is mint ezoterikus, esztéticista, játékos életelvet.

A dolgozat írójának az utóbbi szimpatikusabb, ugyanis a dandy alakja mindenkor összefüggésbe hozható az átalakulóban lévő korszakokkal, amikor is egy régi és egy új szakasz még nem válik külön, az értékek ismét közös olvasztótégelybe kerülnek. Szoros összefüggést látok a dandy

alakja és a mindig meg-megújuló hedonista életszemlélet között.

Nem állítom, hogy ez alapján a dandyzmus feltűnését akár a hellenizmus korszakába is helyezhetnénk, de az tény, hogy a hedonizmus ekkor jelentkezik először és az idők során többször előtűnik. A dandyzmust így a hedonizmus egyik speciális esetének tekintem, és időben az 1860-as évektől a századfordulóig helyezem el. Tudom, a századforduló megnevezés nem elég precíz, maga a fogalom mobil, ezért további megszorítás végett azt állítom, hogy a századforduló kifejezést a művészetek történetében az avantgarde megszületéséig használom.

Nem öncélú ellenkezni vágyás, mikor a dandyzmust csak ebben az intervallumban tárgyalom. Tagadhatatlan, hogy vannak előzményei, de akkor hogyan tegyünk különbséget? A dandyzmus elő- és utótörténetét illessük a dandy-ség kifejezéssel és fogadjuk el, hogy a hedonizmus előbukkanásainak idején jelentkezik /és itt jogos a manierizmusba tenni az eredetet/ egy életmódban és külső megjelenésben is arisztokratikus "más"-ság, melyben kifejezetten fontos ennek megmutatása. Ezt a magatartásformát nevezzük dandy-ségnek. De amikor már annyira elterjedt, számban is jelentősebb, életelvekben is tisztábban jelentkező, szinte már mozgalmaként kezelhető egy bizonyos társadalmi csoporton belül, nevezzük ezt konkrétan dandyzmusnak, és írjuk le attribútumait.

Más szakirodalom /1. Szimbolizmus enciklopédiája/ a "dekadens" kategóriájába utalja ezt a jelenséget, bár véleményem szerint ugyan arról van szó, és a dandyzmus alapkönyveinek szereplőit "dekadens" típusnak nevezi: Huysmans Des Esseintes-jét /A rebours 1884./, Gabriele D'Annunzio Andrea Sperelli-jét /A gyönyör 1889./, és Oscar Wilde Dorian Gray-ét /Dorian Gray arcképe 1891./.

II. A dandy úgy él Baudelaire szerint, hogy "megkülönböztesse magát a többi embertől".<sup>1</sup> Miben áll ez az

eltérés? Jelenség szintjén az exhibicionista öltözködési formában nyilvánul meg, de mindez kevés lenne az eltérő életformához. Az új-hedonista szemlélet az, amely megkülönbözteti ezeket az embereket a többiektől, hiszen az egyéni külsőből még nem biztos, hogy egyértelműen egy más viselkedésformára következtethetnénk.

Középpontban az élvezet és a gyönyör áll, a Szépség tökéletességének megtalálása és legteljesebb kiélése: "a szépség keresése az élet igazi titka".<sup>2</sup> Látszólag a korszak továbbörökíti a romantika szépség-kultuszát, de már az lesz a legfontosabb, hogy önmaga tisztaságában csodálják meg, a hegeli Szellem abszolútuma lesz a Szépség: "a Szépség a Szellem egy formája - sőt magasabb, mint a Szellem, mert magyarázni sem kell."<sup>3</sup>

A szépség-keresés legmagasabb formája a művészi képzelet, hiszen "A művészet által és csakis a művészet által juthatunk el a magunk tökéletességéhez; a művészet által és csakis a művészet által vértékeztjük föl magunkat a valódi élet rút veszedelmei ellen."<sup>4</sup>

A Művészet, mint a Szerelem, a Szépség egy-egy utánzott formája, "egyszerre felület és szimbólum", megfejtése pedig a legnagyobb veszéllyel jár. Más dolog az, hogy óvatosan és tisztelettel is lehet bánni a szimbólumokkal, s sokáig el lehet odázni a végső pillanatot, amikor mindez feltárul. "Soha nem kell megmagyarázni a szimbólumokat. Soha nem kell beléjük hatolni. Legyen bizalmunk. Ne kételkedjünk. Aki megalkotta a szimbólumot, igazságot rejtett el benne, de ha ezt nyíltan ki is mondanánk, akkor miért kellene szimbolizálni?"<sup>5</sup> A probléma a látszat és a lényeg körül forog. A lényegre való rákérdezés taktikája pedig a látszat, ha úgy tetszik, a felület tökéletes észlelete, megtapasztalása, minél részletesebb fölszívása és ugyanakkor a lényeg élvezete a felület burkának feltörése nélkül. Nyilvánvaló kijelentés lesz így a következő: "a világ igazi titokzatossága az, ami látható, nem az, ami láthatatlan."<sup>6</sup> A láthatóban érzett titokzatosságot is meg kell őrizni, művészi fantáziát kell vinni a

tapasztalatba, és soha nem úgy kell észlelni a valóságot, ahogy egyébként tennénk, a művészet hiányában, hanem "Föl kell szívunk az élet színét, de sohase szabad visszaemlékezni a részletekre. A részletek mindig közönségesek."<sup>7</sup>

A művészet mindenhatósága - ezen szemlélet alapján - az életben a legerősebb, érzékelhető nemcsak a finom ösztönnel megformált mindennapi tárgyokban /kínai, japán vázákban, kancsóban, XVI. Lajos-korabeli kárpitban, stb./, hanem a természeti valóságot is átlelkesíti, s a környezetből nyert érzések, hangulatok a művészet meglévő eszközeivel is megmagyarázhatók, akár japán festők képeit is idézhetik. "Időnként szálló madarak különös árnyáka suhant át a hosszú, fátyol-selyem függönyökön, melyek a nagy ablakról csüngöttek, egy pillanatra bizonyos japánias hatást keltve."<sup>8</sup>

Ezt az életszemléletet a kor életművészetnek nevezi el, és alapkövetelményének az életáhitatot tartja, mely saját életének jelenségeit kiemeli a többi jelenség közül, mély jelentést ad neki: az Egész hangulatát érzi bele. /1. Balázs Béla/ Lord Henry szavaival reprezentálva: "Az élet az idegek, szövetek és lassan felépült sejtek kérdése, melyekben a gondolat elrejtőzik és a szenvedély álmódja álmait. Képzelteti magát biztosnak és gondolhatja magát erősnek. De egy véletlen színárnyalat egy szobában, vagy a reggeli ég, egy bizonyos illatszer, amelyet egykor szeretett és amely szubtilis emlékeket hoz magával, egy elfelejtett költemény egy sora, mely eszébe jut újra, egy zenedarab üteme, melyet már rég nem játszott - mondom, Dorian, efféle dolgokon múlik az életünk."<sup>9</sup>

Az igazán bölcs ember az érzetek tengerébe merül és ebből próbálja legelőször a Szépet definiálni, majd pedig hagyja magát befolyásolni az érzetek játékától. Feltételezi, hogy a világ kimeríthetetlen élményeket tartogat számára és ezekből kell ön magát kifejlesztenie. "Hogy valamit is megtudhassunk magunkról, mindent kell tudnunk másokról. Meg kell értenünk minden lehetséges hangulatot s fel kell tudnunk eleveníteni minden halott korszakot."<sup>10</sup>

Az önmegismerés útja ugyanúgy két pólusú, mint a művészet /felszín és jelkép/: egyrészt a Szépségnek megfelelő érzetek kiválogatása, az emberre magára reflektálása, másrészt pedig a lélek rejtelseinek feltárása. A két dolgot egymással és a Természettel a Gyönyör érzete kapcsolja össze. A Gyönyör, mely egyben a "Természet helyeslésének jele,<sup>11</sup> és az embernek az életben, a Természetben levésének igazolása. A lélek titkainak feltárásakor a bűn megtapasztalása ugyanolyan súllyal bír, mint az erény érzete, s nagyon fontos, hogy nem paralellek már a Jó és Rossz etikai kategóriákkal, mivel a Jó fogalmába belevonja akár a sorozatos bűn elkövetését is. Nem tágan értelmezi a fogalmat, hanem most már egészen új jelentést ruház rá az önkifejlesztés- fejlődés viszonylatában: "jónak lenni annyi - mondja Wilde -, mint harmóniában lenni önmagával"<sup>12</sup> /mármint az embernek - kiemelés tőlem/.

Az ideális, egyensúlyban lévő embert és fejlődési lépéseit keresi Wilde regénye is. A tézis, miszerint egy formailag tökéletes felületbe, Dorian Graybe, külső segítséggel: Lord Henry inspiráló szavaival és egy titokzatos könyvvel létre lehet hozni egy emberi teljességet; a regény végére összeomlik. A már említett "jónak lenni" elképzelésbe beépített bűnök sorozata lesz éppen a pusztító erő. Az előrevetített végkövetkeztetések lépései a következők:

Adott a Természetnek egy tiszta, szép formája:

Dorian Gray, aki két ember számára kiindulási pont. A festő, Basil Hallward a szépség teljességét csodálja meg benne, s az életművész, sztoikus bölcs: Lord Henry az ifjúság nyíltságát és szenvedélyes tisztaságát. Basil Hallward művészetének lehetséges beteljesülését keresi az adoniszi arcképben, az abszolút Szépség átsugárzását Dorian Gray arcán keresztül. "Ő, amint mondtam, egy modor sugalmazója. Bizonyos vonalak hajlatásában lelem meg őt, bizonyos színek ékességében és finomságában."<sup>13</sup> A művész a Szellem, az abszolútum kifejezésére egy felületet, egy fátylat keres /"A művészet sokkal inkább fátyol, mint tükör"<sup>14</sup>/, hogy önnön szubjektivitását levetkőzze. "A művésznek szép dolgokat kell

alkotnia, de nem szabad semmit se beleadni tulajdon életéből. Olyan korban élünk, mikor a művészetet az önéletrajzírás egy formájának tekintik. Elvesztettük a Szépség iránt való elvont érzékünket."<sup>15</sup>

Lord Henry pedig a befolyásolás elemi gyönyörének lehetőségét pillantja meg Dorian tisztaságában. "Igen, ő majd megkísérli, hogy az legyen Dorian Graynek, ami a fiú az ő tudta nélkül a festőnek volt, ki megalkotta a csodálatos arcképét."<sup>16</sup> Miért izgatja hősiünket ez a probléma? Élete és bölcselete próbája ez az alkotás, a megszerzett tapasztalatok igazolása, melynek egyedüli célja az önmaga értékeiben való tetszelgés. "Befolyásolni valakit annyi, mint odaadni neki tulajdon lelkünket... Visszhangja lesz valaki más zenéjének, egy szerep színésze, melyet nem az ő számára írtak."<sup>17</sup>, vagy "Belevetíteni lelkünket egy kecses formába és ott hagyni egy pillanattig, hallani amint szellemes megjegyzéseim visszhangot vernek, a szevedély, és ifjúság kísértő zenéjével átömlasztani vérmérsékletünket másba, mintha finom folyadék vagy különös illatszer volna."<sup>18</sup>

Ugyancsak a "befolyásolni valakit" érzet problémáját feszegeti G. B. Shaw is **Pygmalionjában**, s mivel Shaw ezt a címet adta drámájának, így elképzelhetőnek tartom Lord Henryvel kapcsolatban is azt a kijelentést, hogy az a kapcsolat, ami Henry és Dorian között létezik, nevezhető szintén modern **Pygmalionnak** mikoris egy alkotás elevenné válása erős szerelmi vonzódás miatt: ovidiusi mesét befolyásolással való megteremtés transzformált történetévé teszik. Shaw ragaszkodik még a történetet átszövő szerelmi motívumhoz, Wilde azonban, ha úgy tetszik, ettől is megszabadítja a régi fabulát, és ezt egészen új környezetbe helyezi.

A befolyásolás mechanizmusához hozzá tartozik még a regényben az, hogy Lord Henry is mint tiszta lap, élete során csak befolyásoltatott: egyrészt az eddig megélt dolgok hatásától, másrészt a Természet érzeteitől, s harmadrészt

attól a könyvtől, melyet Doriannak ad. /A könyv kapcsán jegyezzük meg, hogy címe nincs említve a regényben, de az irodalomtörténeti kutatások alapján nyilvánvaló, hogy Huysmans A rebours-járól van szó, mely Wilde-ra magára is hatott./ A legtöbb ember egy más ember. Gondolataik egy más valakinek a nézetei, életük utánzás, szenvedélyeik egy idézet.<sup>19</sup>

A befolyásolás- befolyásoltság folyamat további érdekességére Dorian Gray világít rá: "Homályosan sejtette, hogy egészen új hatások dolgoznak benne. De úgy rémlett, hogy ezek a hatások belőle magából származtak."<sup>20</sup> Értve úgy, hogy a már korábban észlelt belső zűrzavarok, "nem-értések" most újból megszólalnak és keresésre inspirálnak.

Egyszerű utánzásról, Lord Henry elejtett utalásainak, paradoxonainak a megvalósításáról lenne szó Dorian Gray keresésében, ha éppen arra törekedne Wilde, hogy egy dandy alakját járja körül, az érdekesség kedvéért a befolyásolás mozzanatát is felhasználva.

A regény kérdése azonban más: hova vezet Dorian útja akkor, ha a tapasztalás harmonizáltsága megbomlik, s a bűnök észlelete hangsúlyosabb lesz minden egyéb észleletnél. S hogy a dolgot érdekessé tegye, a Basil Hallward festette képet élő lelkiismeretté teszi. Az egyszerű arckép funkciója megváltozik: míg korábban Basil lényegének szimbóluma, most már Dorian titka, mint ahogy minden létező lényege misztérium.

Dorian a szavak teremtménye erejével invokálja az élet mély áramait /"Csakis a kimondás ad realitást a dolgoknak..."<sup>21</sup>/, s az eddig elméletben létező felület - lényeg dichotómia plasztikusan ölt testet: Dorian külseje, mely nem változik soha, és az arcképe, mely felfedi előtte élete bűneinek sorát.

A regény során igazolódik, hogy az a fennkölt elmélet, miszerint a felület és a lényeg egybekapcsolódásának tényét a Szépség felismerése és keresése adná, s a lelki önmegvalósulásba belevont "meg kell tapasztalni a bűnök is"

gondolat kilátástalanságba fordul. A történet folyamán Dorian is ezt az eszmét próbálja megvalósítani: "Voltak pillanatok, mikor egyszerűen úgy tekintett a gonoszságra, mint eszközre, mellyel megvalósíthatja a szépségről való ábrándjait."<sup>22</sup> Dorianban csak néha ötlík fel a bűn, bűnösség azon kérdése, problémája, melyet viszont Wilde sugall. Bár a regény végén eljut kérdésében ahhoz a ponthoz, ahonnan a további lépés a bűnök bevallása lenne, de "Aki álarcot kíván magának, annak viselnie is kell azt."<sup>23</sup>

Talán itt ragadhatjuk meg a történet tanulságát.

Wilde Lord Henry alakjában megírja a tökéletes dandy típusát, kinek sikerül egyensúlyban tartania magát, nem billen el a mérleg se az erények se a bűnök megélésének serpenyője felé. Azok a cselekedetek, melyeket egész életében végez, soha nem válnak veszélyessé, mivel a józan bölcs távolságtartás nem kívánja ezt meg. Basil így jellemzi: "Maga egy rendkívül különös ember. Sohasem mond erkölcsös dolgot és sohasem tesz erkölcstelen dolgot. A cinizmusa nem egyéb, mint póz."<sup>24</sup> Dorianban minőségileg mást, a póz helyett a lelkiség mélyét keresi, s a dandy elmélyülésének lehetőségét láthatjuk alakjában. A figurát szembeállítja Lord Henryvel, aki óvatos a felület burkának megbontásában. Dorian a felület alá hatol "a maga veszedelmére", látja, és mint már említettem, tiszta pillanataiban ki is mondja: "A lélek rettenetes valóság. Lehet venni, eladni, csereberélni. Lehet megmérgezni és megjavítani. Mindnyájunkban lakozik lélek. Én tudom."<sup>25</sup>, vagy "tudom mi a lelkiismeret. Nem az, amit te mondottál nekem. Hanem a legistenibb dolog bennünk."<sup>26</sup> Mégis a bűneit nem tudja vállalni, az öntökéletesedést nem sikerül megvalósítania. Pedig micsoda erő, lehetőség van abban az új ideális emberben, aki egy más fajta, nem pózból származó harmóniát tudna élete végére kifejleszteni magából, a felület és a lényeg tökéletes egységét valósítaná meg. A tökéletes dandy válhatna belőle, a Szépség manifesztációja. A válasz ebben a teória-rendszerben "nem"-leges /dandy-hedonista életelv/.

Újabb megközelítése a problémának, bár nem történetbe ültetve, a De profundis írásában található, ahol



ismét a felület és a lényeg ellentmondásainak boncolgatása a feladat, a felületnek kijáró Szépség és a lényegnek /emberi vonatkozásában: léleknek/ megfelelő Igazság teljes egységének lehetősége. A "szépséges léleknek" jutott fájdalom vállalásának kérdése, melyre direkt választ nem tudott adni a Dorian Gray arcképe, s ezért a mű fintorként záródik. A lélek nélküli Dorian a falon, teljes szépségében; s halálában a földön a bűnök teljességében az átlelkedült test.

III. A De profundisban, úgy tűnik, Wilde választ ad önmagának mindarra, ami a Szépség és Igazság dominanciáját illeti. Ebben az írásban egyértelműen az Igazság, a lényeg nyer elsődlegességet a szépséggel, felülettel szemben. S az Igazságról itt a legteljesebb keresztényi szellemben gondolkodik, minden ember ideáljának Krisztust tekinti, s az emberi lélek legigazabb formájának a fájdalmat, a szenvedést. "Most már látom, hogy a fájdalom, a legmélyebb érzés lévén, melyre az ember képes, egyszersmind típusa s próbája minden nagy művészetnek."<sup>27</sup> "A fájdalom nem visel álarcot", s a tökéletesedés egyetlen módja. Wilde korábbi kritikus álláspontján túllépve, a keresztény etikát fogadja el, s a fégebben gondolt sztoikus bölcsesség fogalmát is átértelmezi önmaga számára.

Mondhatnánk úgy is, hogy világlátása elmélyült, nem hagyván figyelmen kívül a bezártságban születő /börtönben írja/ lényeglátó képességet. Érdekes azonban, hogy miként és mit őriz meg korábbi elképzeléseiből. A Dorian Gray arcképében a bűnök megbüntetés nélkül maradnak egészen az utolsó pillanatig, s a kép elpusztításával bekövetkező halál sem a méltó büntetés elnyerése Dorian vétkeire. Halála egyetlen nagy bűnének következménye: el akarja pusztítani a lelkiismeretét, anélkül, hogy mint felület megszűnne.

A De profundisban azonban annál nagyobb szerepet játszik a büntetés /itt ismét lehet utalni a börtönbeli lelki folyamatokra/ és nem a megbocsátás. Büntetés, de mindenért: az erényekért és a bűnökért egyaránt. Teljes kiszolgáltatottságba kerül az ember az égi hatalmakkal

szemben: "És mivel az istenek különösek és megbüntetik azért, ami bennünk jó és emberséges, mint azért, ami gonosz s perverz; meg kell azzal a ténnyel is barátkoznom, hogy épp úgy megbűnhődünk a jóért, mint a rosszért, amit teszünk. Nem kételkedem benne, hogy így egészen helyesen van."<sup>28</sup>

Az ember élete során így eldönthetetlen, hogy mikor cselekszik helyesen vagy helytelenül, és nem is feladata eldönteni. Az egyetlen lehetőség, mi marad, az önmegismerés egyre teljesebb gyakorlása. A végső választ mint egy görög sztoikus bölcselő mondja ki: "De azt felismerni, hogy az ember lelke megismerhetetlen, az a bölcsesség végső megszerzése."<sup>29</sup>

IV. A két mű gondolat-rendszerének összehasonlításával arra szerettem volna rámutatni, hogy míg a Dorian Graynek szánt életforma megvalósíthatatlannak tűnt Wilde számára, az új élethelyzetből adódó bölcsélet perspektivikusabb. Bár az örök kérdés, hogy szemlélődéseink a világban nem kontinuisak (a létállapotoknak megfeleltethető választott ideálmalmazok) vagy kontinuisak (folyamatos ideál--szelekció); még mindig benne lüktet a fejünkben és a kérdezve keresés útját jelöli ki újból és újból számunkra.

## JEGYZETEK

1. BAUDELAIRE: A dandyzmusról. BAUDELAIRE Válogatott művészeti írásai. Bp., 1964.
2. WILDE: Dorian Gray arcképe 1/99.p. /ford.: KOSZTOLÁNYI Dezső/.
3. i.m. 1/49.p.
4. WILDE: A kritikus mint művész II. 151.p.
5. Pierre LOUYS /Szimbolizmus enciklopédiája/.
6. i.m. 1/49.p.
7. i.m. 1.200.p.
8. i.m. 1/9.p.
9. i.m. 349.p. /ford.: SCHÖPFLIN Aladár/.
10. A kritikus mint művész II. 155.p.
11. i.m. 1/155.p.
12. i.m. 1/156.p.
13. i.m. 1/29.p.
14. WILDE: A hazugság alkony 46.p.
15. i.m. 1/29-30.p.
16. i.m. 1/77.p.
17. i.m. 1/40.p.
18. i.m. 1/75.p.
19. WILDE: De profundis 65 p.
20. i.m. 1/43.
21. i.m. 176.p. /SCHÖPFLIN/.
22. i.m. II/58.p.
23. De profundis 94.p.
24. i.m. 13.p. /SCHÖPFLIN/.
25. i.m. II/186.p.
26. i.m. I/192.p.
27. De profundis 42.p.
28. De profundis 31.p.
29. De profundis 95.p.

FARKAS ANIKÓ

- DRÁMAI ÁLMOK -

Eugène IONESCO A király halódik és a  
Bérméltküli gyilkos című drámájának értelmezése

Az abszurd művek, a műfaj sokrétősége, kevertsége folytán, több szinten értelmezhetők. Az eddigi elemzések - néhány kivételével - ezt a többértelműséget próbálták kiaknázni érthető módon, hisz így a művek legtöbb rétegét fel lehet tárni. Így aztán kevés olyan magyarázat született, amely totalításában ragadott meg egy-egy művet. Az én dolgozatom ezt a hiányt szeretné pótolni. Bár az abszurd alkotások logikai rekonstrukciója lehetetlen, olyan szervezőerőt kerestem, amelynek segítségével az alkotások egységes, zárt világokká alakulhattak. Megpróbáltam az értelmezést minél több szempontot figyelembe véve kiejteni, s olyan nézőpontot találni, amelynek segítségével a darabok a köznapit tudat számára is könnyebben megérthetők.

"Azt mondják, abszurd író vagyok... Divatos ez a szó, s mint azok általában, ki is megy majd a divatból. Mindenesetre elég homályos ahhoz, hogy semmit ne mondjon, és hogy mindent könnyen definiáljunk vele."<sup>1</sup>

Íme, Ionesco véleménye az abszurd irodalomról, amelynek nagyjai között pedig őt is számon tartják. Ha tagadja is az abszurd irodalom létét, abszurd jelenségéről is beszél:

"Abszurd az, aminek nincs célja... Az ember elszakadt vallási, metafizikai és transzcendens gyökereitől és ezért elveszett; minden cselekvése értelmetlen, abszurd és fölösleges lesz."<sup>2</sup> Ez a gondolat, amely foglalkoztat minden abszurd író, s bár más-más módon alkalmazták az irodalmi gyakorlatban, ez fűzi össze őket.

Természetesen ez kevés ahhoz, hogy egységes, meghirdetett iskolához való tartozásról beszéljünk, de az abszurd nem is irodalmi irányzat, hanem sokkal inkább gondolkodásmód, szemlélet. Az "abszurd" tehát alapvető emberi állapotot jelöl, olyan világ emberének állapotát, amely elvesztette "metafizikai dimenzióját, s ezzel minden titokzatosságát"<sup>3</sup> - ahogy M. Esslin fogalmazza. Az ember kitaszítottság-érzésével, szorongásával egyedül maradt a világban, ahol életének nem talál célt.

Ilyen ember Eugène Ionesco is, míg rá nem talál a színházra. Nem egyszerű rátalálás ez. Kezdetben kifejezetten ellenszenvet érez iránta, nem tud felszabadulni. Érti, hogy a színház elvesztette ősi alapját, a ritust, és eredendő funkcióját, a beleélésen alapuló bemutatást, amely a dolgok mélyebb, igazabb rétegét érinti. Amikor aztán egy furcsa véletlen /egy angol nyelvkönyv badarsága/ mégis drámaírássra ösztökéli, mindvégig szem előtt tartja azt a célt, hogy a színházat vissza kell helyezni ősi állapotába; eredendő funkciójába, hogy igazi célját elérje.

Nem lehet tehát egyértelműen elfogadnunk azt az álláspontot, amely szerint Ionesco a színház modernizálására törekedett, csak abban az értelemben, ha a modernizálás, az újítás a régihez való visszafordulást is magába foglalja.

Ionesco nem vérbeli irodalmár. Ezt nemcsak az a kijelentése tükrözi, mely szerint az irodalom egyenlő lenne a neurózissal, hanem az a tény is, hogy a színházhoz

fordul. A nyelv ugyanis a drámának csak egyik eszköze, s a többi: a díszlet, a jelmez, a tárgyak, gesztusok, mozgások ugyanolyan értékű kifejezőerővel bírnak.

Ionesco ezt így fogalmazza meg:

"A színház nem epikus... mert drámai."<sup>4</sup> Nem szabad azonosítani semmivel, mert önmaga.

Mit kell tehát ennek a mindent átfogó, egyetemes műfajnak bemutatnia, hogy az ember abszurd helyzetét feltárja?

"Meg kell tanulnunk, hogy a leghétköznapiabb jelenséget is a maga teljes szörnyűségében lássuk."<sup>5</sup> Le kell tehát merülnünk a dolgok lényegéig, a szavak értelméig, hogy elsődleges jelentésüket, igazságukat feltárjuk. A nyelv szintjén tehát az ősi jelentések és a jelek kapcsolatát kell feltárni. Az emberek, a dolgok szintjén pedig az archetípusokat, az egyetemes közös alapot kell észrevenni. Az alkotás így összekapcsolódik a megismeréssel:

"Nem hiszem, hogy az alkotó tevékenység és a megismerő tevékenység között ellentmondás volna, mert a szellem struktúrákat tükröznek."<sup>6</sup>

A mű autonóm, önálló létű, vitathatatlan igazságértékkel. Annyira önálló, hogy magát az íróját is maga alá gyűri: "úgy kell tűnnie, mintha hagyná a szereplőket maguktól beszélni, az eseményeket maguktól lefolyni, közbeavatkozás nélkül." Mindent szentesít a képzelet:

"A képzelt reveláló erejű; a képzelet a megismerés módszere; minden, amit elképzelünk, igaz."<sup>7</sup>

A képzelet tehát fölülmúlja a valóságot, olyan igazságot nyújt, amely újdonságával, tisztaságával hat a nézőre, viszont olyan szabadságot ad a mű alkotójának is, hogy az alkotás gyakran a köznapi logika számára érthetlenné, inkoherenssé válik.

Ez történt Ionesco esetében is, akinek műveit elemzők között csak nagyon kevesen találtak olyan összefüggő értelmezésre, mint Saint-Tobi.

Gondolatmenetem onnan indult el, hogy megpróbáltam egy más logikát, nézőpontot találni, amely által egy egységes mű állhat előttem.

Gyakran hangsúlyozzák az esszéírók az abszurd kapcsolatát az álommal; azt tudniillik, hogy az abszurd irodalom szívesen él álomszerű képekkel, sőt néha egész álomleírásokkal. Úgy találtam, hogy az álomnak, mint eszköznek a használata az abszurd és az álom nagyon komoly és alapvető strukturális egyezésein alapul. Gondolom, lehetne az álom az a nézőpont, ahonnan helyreáll a mű logikai szerkezete.

Természetesen egy dráma értelmezése jelentéseinek leszűkítéséhez, rétegeinek kiaknázatlanságához vezet. Nem kívánok részletesen foglalkozni a következő oldalakon az Ionesco-i dráma olyan sajátosságaival, mint például a groteszk, az irónia, a politikai szatíra szerepe, a különféle műfajok paródiája, a parafrázisok, a szereplők elszemélytelenedése stb.

Tudjuk, hogy Ionescot mindig nagyon zavarta a színházban az a távolság, amely a néző és a színpad között van, és amelyet csak ritka alkalommal tudott képzelete segítségével áthidalni. Úgy gondolom, ennek a távolságnak a leküzdésére legalkalmasabb, legcélravezetőbb eszköz az volt számára, hogy feltételezésem szerint, a főszereplőt /mindkét elemzendő darabban Bérenger-t/ mint álmodót tette a darab középpontjába, mintegy nézőpontot csinálva az emberből. A darab tehát a főszereplő legbelső lelki élménye, álma, a legszubjektívebb élmény, amely Ionesco szerint már súrolja az objektivitás határát. Ha így, az álom struktúrái felől közelítjük meg a műveket, talán többet tudunk meg igazságukról:

"Igazságunk álmainkban és képzeletünkben van."<sup>8</sup>

Erre a két darabra azért esett a választásom, mert a Bérenger drámák Ionesco azon művei, amelyekben a legfőbb létkérdésekre a legmélyebb választ tudja adni. A másik két Bérenger

darabban idő hiányában nem foglalkozom.

Mi tehát az álom?

Frédéric Gaussen meghatározása szerint "az egyéni élmény szimbóluma, amely olyan mélyen van a tudatba ágyazva, hogy mintegy megszabadulva alkotójától, annak legtitkosabb kifejezéseként jelenik meg."<sup>9</sup>

Sutter megfogalmazásában "az álom pszichológiai és fiziológiai jelenség, amely az alvás alatt keletkezik, és képek sorozatából áll."<sup>10</sup>

Jung hozzáteszi, hogy a tudatalattinak nagy szerepe van az álomtevékenység során, és hogy bizonyos mitológiai típusú álmok archetípusokat is alkotnak, és alapvető egyetemes szorongást is tükrözhetnek. Az embernek tehát megvan az a képessége, hogy egy archaikus világot éljen meg álmában, amelynek a létezését még el sem képzei éber állapotban, és amelyről az álom is csak nagyon zavaros képet ad.

Egyes helyeken ilyen megfogalmazást lehet olvasni az álomról: "Az álom - színház, ahol az álmodó egyben színész, a színpad, a rendező, a szerző, a közönség és a kritikus."<sup>11</sup>

A következőkben Freud alapján ismertetem az álom funkcióit és tulajdonságait.

Szerinte az álmot két része lehet osztani: lappangó és nyilvánvaló álomtartalomra. Általában a nyilvánvaló álomtartalom, tehát álmképeink, egészen mások, mint a lappangó álomtartalom, amelyet az álom megfejtésével tudunk megragadni. Ez utóbbi oly mélyen gyökerezik tudatalattinkban, hogy csak képeken keresztül tud megnyilvánulni. Ez az a jelenség, amit a tudatos és a tudatalatti dinamikus kapcsolatának neveznek. Nyilvánvaló álomtartalom létrehozására több eszközt alkalmaz tudatunk: ilyen a sűrítés, időbeli eltolás, elfojtás, torzítás. Az álom gyakran egységben ábrázolja az ellentéteket, vagy egyszerűen elhanyagolja őket. Vannak álmok, melyek vágyakat, azoknak teljesülését, vagy éppen elfojtását ábrázolják.

A vágyteljesítő álom funkciója egyben az alvás folytatásának lehetővé tétele.



Az álom olyan eszközöket alkalmaz, amelyek miatt gyakran az álom megfejtőjének az álmot különböző irányban, többszörösen meg kell forgatnia, hogy a lappangó álomtartalmát a felszínre hozza.

Mit csinál az álom a nyelvvel?

Saját tapasztalataink alapján is megfigyelhetjük, hogy az álom a nyelvi kifejezéseket gyakran megcseréli, sűrűn használ többértelmű kijelentéseket, máskor pedig visszanyúl a kifejezés eredeti, szó szerinti jelentéséhez. A gondolatokat képpel is helyettesítheti, vagy párhuzamosan alkalmaz képet és beszédet. Megfigyelhetjük, hogy a szavak hangzásának sokszor nagyobb szerep jut, mint jelentésüknek.

Néha "visszaadja a szó korábbi, teljes jelentését, vagy értelmének változásában egy kicsit mélyebbre hatol."<sup>12</sup>

A beszéd gyakran elemeire hullik az álomban, hogy azután új egészként épüljön fel. Gyakran az álom abszurdodá válik, és vizsgálándó drámáinkhoz hasonlóan összefüggéstelen szavak és képek alakjában tűnik elénk. Az abszurd az álomban általában azt jelenti, hogy az álmogondolat nevetségeset, gúnyosat tartalmaz, vagy az álmodó mindezt kritika alá veszi. Az abszurd jelleget az álomban - és a műalkotásban is - fokozza, ha az álmogondolatok különböző területeiről kerülnek egymás mellé mondatok, közvetítő átmenet nélkül.

Hogyan tükröződnek az álom mindemé sajátosságai a két drámában, ahol "mágus a drámaíró, aki testet ad álomképeinek, és megidézi a jelenést"?<sup>13</sup>

A király halódik és a Bérnélküli gyilkos Ionesco úgynevezett "érett" korszakának termékei, mikor az író művészete már nemcsak formákat érint. A halál a haldokló és a gyilkos szempontjából - ez a két dráma témája. Az elsőt, amellyel elemzésemet kezdem, a Meghalás művészete című könyve bevezetőjének szánta a szerző.

Bérenger, a darab főhőse, álmodik. S minthogy napközben is feltehetőleg szorongások gyötrik, azt álmodja, hogy meg kell halnia. Természetesen nem álmodhatja meg, nem élheti át saját

halálát, mert akkor valóban meghalna, de eljut egy végső pontig, amikor felébred.

Honnan tudjuk ezt?

Ionesco utolsó utasításaiból. "On aura vu disparaître progressivement les portes, les fenêtrés, les murs de la salle dei trône." /Látjuk, ahogyan a trónterem ajtóí, ablakai és falai fokozatosan eltűnnek./<sup>14</sup>

Hogyan megy végbe ez az álom? Bérenger belép az álom világába, s meglátja a szereplőket: az őrt, a két királynét, a doktort és a szobalányt. Minthogy tudata nincs hozzászokva ezeknek a szereplőknek viselkedésmódjaihoz, megpróbálja azokat élményeiből, még önmaga tulajdonságait is felhasználva, összeállítani. Gondoljunk csak a két királynőre: Marie-ra, aki a szépség, vidámság, az élet jelképe, tehát Bérenger életigenléséé, vagy Marguerite-ra, aki előre tudja az események lefolyását, és Bérenger-nak azt a felét testesíti meg, amely felfogja, hogy meg kell halnia. Ezzel magyarázható Marguerite-nak az a képessége, hogy mindent tud előre, mintegy felülről látja az elkövetkező eseményeket, folyamatokat.

Marguerite: "Le programme sera exécuté point par point."

/A programot pontról pontra végrehajtjuk./<sup>15</sup>

Az orvosnak is vannak ilyen látnoki képességei, de róla ez rögtön a bemutatkozásnál kiderül. Sebész, hóhér, bakterológus és asztrológus egyben, azaz H.Donnard szerint "olyan korok emléke, amikor még az alkímisták kémikusok, az asztrológusok asztronómusok és az orvosok méregkeverők voltak".<sup>16</sup>

Az orvos-archetípus tehát szintén előre lát.

Médecin: "Il ne va pas hurler longtemps. Je connais le processus. Il va se fatiguer." /Nem sokáig fog még üvölni. Ismerem a folyamatot. El fog fáradni./<sup>17</sup>

Nem egyszerű látnoki képességről van itt szó. Mint ahogy a párizsi Théâtre du Marais előadásából is kitűnt, teremtmő erővel állunk szemben, akiknek kimondott szava realitássá változik.

Ez ősi mágiák, szertartások papjainak képét juttatja eszünkbe, de tudjuk, másról is szó van. Mivel az álomban csak az álmodó tudata teremthet "valóságot", ez a tény is előző állításunkat

igazolja: Marguerite és a többi szereplő azonosítható Bérenger tudatának egy-egy elemével.

Lássunk a teremő erőre néhány példát!

Médecin: Vous avez très mal et vous ne pourrez pas faire un nouvel effort." /Őn nagyon rosszul érzi magát, és már képtelen új erőfeszítésre./<sup>18</sup>

És valóban, a király nem bír felállni.

Marguerite: "Maintenant, ça ira mieux." /"Le Roi marche avec plus d'aisance"/<sup>19</sup> /Most jobb lesz. (A király könnyedebben jár.)/ A legjobb példa Marguerite irányító szerepére az utolsó jelenet, amelyben teljesen befolyása alá vonja a királyt, hipnotizáló szavai hatására az valóban megkönnyebbül.

Itt áll tehát előttünk Bérenger, az álmodó ember, aki álmában minden akaratát másokra ruházta, s ő maga pőrén, minden emberi méltóságát elvesztve, tökéletesen magára maradt.

"A magára maradt egyed magányában van az igazság."<sup>20</sup>

Freud alapján tudjuk, hogy az akarat elvesztését álmunkban gyakran mozgáskorlátozottság formájában éljük át.

Marie: D'abord, lève-toi."

Le roi: "Je me lève." /Il fait un grand effort en grimacant./ /Először is, kelj fel! - Felkelek. Eltorzult arccal erőlködik./<sup>21</sup> Nemcsak Bérenger, hanem életigenlő fele, Marie sem tud mozdulni.

Le Roi: "Viens vers moi."

Marie: "Je voudrais bien. Je vais le faire. Je vais le faire. Mes bras retombent."

/Gyere ide! - Szeretnék. Megyek... megyek. A karom visszahull./<sup>21</sup> Bérenger nem tehet semmit a király halála ellen. Nem marad semmije, csak szorongása, amely képekben vetítődik ki.

Le Roi: "Comme un comédien qui ne connaît pas son rôle le soir de la première et qui a des trous, des trous, des trous. Comme un orateur qu'on pousse à la tribune, qui ne connaît pas le premier mot de son discours, qui ne sait même pas à qui il s'adresse."

/Mint egy színész, aki nem tudja a bemutató estéjén a

szövegét, nem jut eszébe semmi, semmi, semmi, Mint egy szónok, akit odalöködnék a tribünre, aki nem tudja a beszédének első szavait, s még azzal sincs tisztában, kihez kell beszélnie./<sup>22</sup>

A lelkiállapot képekben való kivetítésére /az álom oly jellegzetes tulajdonságára/ más példákat is találunk a szövegben, gondoljunk csak a királyság állapotára.

Médecin: "En trois jours, vous avez perdu les guerres que vous aviez gagnées."

/Ön három nap alatt elvesztett minden háborút, amelyet valaha megnyert./<sup>23</sup>

Az abszurd túlzásokkal tűzdelt természeti katasztrófák képe is ezt jelenti.

Médecin: "Depuis... que le désert a envahi notre continent, la végétation est allée reverdir les pays voisins qui étaient déserts jeudi dernier."

/Mióta a sivatag betört kontinensünkre, a vegetáció a szomszéd országokat borítja zöldbe, amelyek múlt csütörtökön még sivatagosak voltak./<sup>24</sup>

Az abszurd, mint az álom eleme akkor jelenik meg, ha az álom-gondolatban nevetséges, groteszk dolog található. Kell-e nevetségesebb, mint amikor egy ország miniszterei eltűnnek, mert szabadságot vettek ki, s ráadásul horgászni mentek.?

Juliette: "On ne peut plus repêcher les ministres. Le ruisseau dans lequel ils sont tombés a coulé dans l'abîme avec les berges et les saules qui le bordaient."

/Nem lehet kihalászni a minisztereket. A patak amelybe beleestek, a szakadékba folyt a partokkal és fűzfákkal együtt, amelyek szegélyezték./<sup>25</sup>

Azt mondtuk, az álom úgy bánik a nyelvvel, hogy gyakran tér vissza a szavak ősi jelentéséhez. Figyeljük meg a királyt, amikor a véghez közeledve ráérez a szavak tartalmára, és a Juliette-el való társalgás nyomán rájön, hogy az életet tulajdonképpen a szavak és jelentéseiknek kapcsolata alkotja, ennek nyomán lehet csak a dolgok lényegét, igazi mélységet felfogni.

Le Roi: "Une robe. C'est extraordinaire..."

Juliette: "Une robe moche, de quatre sous."

Le Roi: "Tu ne sais pas ce que tu dis. Que c'est beau, une robe moche."

/Egy ruha. Ez fantasztikus! - Egy ronda, ruha, négy fillérért./ - Nem tudod, mit beszélsz. Milyen szép is egy ronda ruha!/<sup>26</sup> A jelentéseket természetesen nemcsak úgy ragadhatjuk meg, hogy a szavak mélyére ásunk. A szimbólumok, az álmok "rejtett jelentései" is fontos szerepet játszanak ebben.

Tudjuk Ionesco-ról, hogy minden más szimbólumnál jobban kedvelte a fény-sötétség kettősét, s irodalmi vonzalmait is ennek misztikája határozta meg. Számára a fény-sötétség egyenlő volt az üresség-teljesség ellentéppárral, a fény pedig a "jó" princípiumát, az átalakított világot, a mevilágosodás várását jelentette.

"A fényben az esemény bekövetkezik talán."<sup>27</sup>

Bérenger is, aki halálának tudatában nagyon várja a megszabadulást, a Naphoz imádkozik.

Le roi: "O soleil, aide-moi, soleil, chasse l'ombre, empêche la nuit. Soleil, soleil éclaire toutes les tombes, entre dans tous les coins, et les trous et les recoins, pénètre en moi."

/Ó, Nap, segíts nekem, Nap, üzd el az árnyékot, akadályozd meg az éjszakát. Nap, Nap, világítsd meg a sírokat, hatolj be a sarkokba, lyukakba és zugokba, hatolj belém./<sup>28</sup>

A halál küszöbén is a Nap szimbolikája jelenik meg álmában.

Le Roi: "...A-t-on jamais connu un tel empire: deux soleils, deux lunes, deux voutes célestes l'éclairaient, un autre soleil se lève, un autre encore."

/Látott valaki valaha ilyen birodalmat: két Nap, két Hold, két égboltozat világítja meg, még egy Nap kel fel, még egy./<sup>29</sup> Ezt a látomást már vakon éli meg, s ez a vakság is fontos jelkép. A vak szimbólumáról tudjuk, hogy kettős jelentése van: egyrészt azt jelöli, aki nem akarja látni a valóság dolgait, nem ismeri el az evidenciákat /ez Bérenger, aki nem akar meghalni/, másrészt azt jelképezi, aki nem ismeri a világ átlátszó, felszínes dolgait, csak a számára láthatatlan igazságokat /ez a látnok Bérenger, aki a halál közelében tapasztalja meg ezeket/.

Láttuk tehát, hogy az álom mely funkciói játszanak nagy szerepet ebben a drámában, legyenek azok egyéni álmainkra jellemző tulajdonságok vagy kollektív szimbólumok. Az álom eg tulajdonságáról nem szóltunk még. Arról, hogy van egy olyan, önmagára utaló "metafunkciója", amely megengedi, hogy kízó, gyötrő álmok esetében az álom abbamaradjon, az alvó fölébredjen.

Miért nem ébred fel tehát Bérenger, ha ilyen szörnyű álma van? Maga az álom nem engedi. Olyan eszközt- az álomból való "kiszólást" -alkalmaz, amely elhiteti a felébredni vágyó tudatával, hogy nem álmodik, és ez lehetővé teszi az álom folytatását. Bérenger szájából hangzik el:

"Ce n'est peut-être pas vrai. Dites-moi que ce n'est pas vrai. C'est un cauchemar." /"Silence des autres."/

/Ez nem lehet igaz. Mondjátok, hogy nem igaz. Csak rémálom. Nem szól senki./<sup>30</sup>

Vagy gondoljunk Marguerite állandó kiszólására az álom-előadásból:

"Tu vas mourir dans une heure et demie, tu vas mourir à la fin du spectacle."

/Másfél órán belül meghalsz, az előadás végén meghalsz./<sup>31</sup>

Hiába hangzik el, hogy előadásról van szó, evvel is csak az kap nyomatékot, hogy akár álom, akár való, a halál be fog következni.

De a halál nem áll be, ezt megakadályozza az alvó tudat. Bérenger felébred, s feltehetőleg megtisztulva, egy fontos élménnyel gyarapodva tudja folytatni életét. Nem hiszem, hogy bármi más lett volna Ionesco darabjának célja, mint az, hogy megmutatta: át lehet élni a halál közelségét az életben is, méghozzá az álomban, s csak akkor tisztulhatunk meg, ha onnan visszatértünk.

Ha a Király halódik a sötétség drámája, akkor a Bérnélküli gyilkos bizonyos szempontból a fényé.

Ennek a darabnak a megértését is megkönnyíti, ha a főszereplő álmaként interpretáljuk. Itt viszont az álom egysége megbomlik, s három különböző, mégis összefüggő álmot alkot.

Az álmok határai szerencsénkre egybeesnek a felvonások határaival.

Hogyan bizonyítható ez?

Az első felvonást az éjszaka első álmának tekintjük, amely mélyen rányomja bélyegét a főhős tudatára, ugyanis benne egy régi emléke elvenedik fel. Tudja, hogy ez az emlék már nem válhat realitássá, ezért szorong, s ezt a szorongást egy gyilkos képébe vetíti ki. Az egyelőre ismeretlen gyilkos elfogása és törvény elé állítása lesz hősrünk célja, ami a valóságban feltehetőleg a megvalósulatlan boldogság okának keresésével azonosítható. A második felvonás erről a keresésről szól, azaz szólna, ha nem zavarnák állandóan a kívülről jövő ingerek. Az álom kutatói előtt közismert az álomnak az a "tevékenysége", hogy a kívülről jövő ingereket beleszővi a megálmodott történetbe, a zavartalan alvás fenntartásának céljából. A második felvonás minden ilyen ingert - a házmester beszélgetését, az utcáról felszűrődő zajokat, beszélgetéseket - feldolgoz, legtöbbször igen elferdített formában.

A köznapi beszéd fordulataival úgy bánik, hogy azokat felszabdálja, s új egésként építi fel.

Le premier vieillard: "On m'a invité au dîner de nocces... Je n'ai pas été content parce que je n'aime pas le coq au vin."

Le deuxième vieillard: "On ne vous a pas servi le coq au vin?" Le remier vieillard: "Si. Mais on ne m'a pas dit que c'était du coq au vin, alors c'était pas bon quand j'ai mangé. C'était un dîner raté."

Le deuxième veillard: "J'aurais bien voulu être invité a votre place. Parce que moi, j'aime les dîners ratés."

/Meghívtak lakodalmi vacsorára... Nem örültem neki, mert nem szeretem a borban főtt kakast. - Nem szolgáltak fel önnek borban főtt kakast? - De igen, csak nem mondták meg, hogy borban főtt kakas, ezért nem is ízlett. Elrontott vacsora volt. - Szívesen lettem volna az ön helyében. A magam részéről, én szeretem az elrontott vacsorákat./<sup>32</sup>

Még ugyanennek a felvonásnak a folyamán Bérenger mély álomba merül, s ezt Ionesco a külső zajok elhalkulásával szemlélteti:

"Pause. Les bruits ont cessé brusquement après que s'est arrêté, progressivement, le sifflet d'une dernière sirène."

/Szünet. A zajok hirtelen szűntek meg, miután egy utolsó sziréna bűgása is fokozatosan elhalkult./<sup>33</sup>

Ekkor ér haza Bérenger az "előző" álomból, és ugyanolyan alapérzéssel, a keresés lázával indul el. Tudata színre lépteti Edouard-t, aki a való életben egy jóbarát alakjának felel meg, de itt, az álomban egész más funkciója van. Őrá terelődik a gyanú, hisz viselkedése végig furcsa.

Mintha nem akarná Bérenger-t segíteni. Szó szerint úgy érezzük magunkat, mint egy krimiben, amikor tudjuk, hogy nem az a gyilkos, akire a gyanú terelődik.

Edouard mindenesetre az alvó tudatnak azon termékei közül való, amelyek az "eltolást" valósítják meg; egy tulajdonság másra ruházódik, mint akié valójában.

Hogyan alakul ki az álmok színtere, azaz a színpadi tér?

Az első álom színpada üres, hisz álmainkban is gyakran csak a hangulatot érezzük meg, képet nem látunk. Itt is a Ionesco által oly nagyon kedvelt fény-szimbólika eszközei hatnak: a "Sugárzó várost" az erősen világító fehér és kék fény jelzi. Az alakoknak, tárgyakkal csak a sziluettjét látni, pontosan úgy, mint amikor az álom "árnyékvilágában" járunk.

Az álom szimbólumokat kedvelő természete mutatkozik meg abban, ahogy az elveszett boldogság képét egy "Sugárzó városba" /cité radieuse/, paradicsomi helyre vetíti ki. Itt zajlik az egész első álom, s az innen való távozás is szimbolikus értelmű. Bérenger felszáll a villamosra, és elutazik. Az utazáshoz régi időktől fogva egyrészt a béke, igazság megszerzésére irányuló vágy kapcsolódik, másrészt pedig belső változást jelent, vagy akár a magunk elől való menekülést.



Dehát miért menekül Bérenger?

Véleményem és a dráma pszichológiai bizonyítékai szerint saját bűnössége elől, ugyanis ő a gyilkos, ha nem követett is el konkrét gyilkosságot. A gyilkos archetípusát testesíti meg.

Nem tud szembenézni magával, akarati konfliktussal küszködik, s mint ahogy azt már az előbbi drámában is láttuk, ez gyakran mozgáskorlátozottság formáját ölti. Erre a harmadik felvonás a legjobb példa. Bérenger és Edouard nem tud előre haladni, és a látszólag közeli prefektúrát sem éri el. Ennek legtöbbször Edouard az oka, aki valami úton-módon visszatartja Bérenger-t. Feltehetőleg ismét hősünk barátjára kivetített érzelmeiről van szó.

Akarati konfliktusra vezethetjük vissza az utolsó jelenetet is. Bérenger találkozik a gyilkossal, s még mindig nem ismeri fel önmagát. Ezért hangsúlyozza álmában, hogy a gyilkos egészen más testalkatú, mint ő, s ezért lehetetlen a kommunikáció is vele: önmagával nem beszélhet.

Az összes többi szereplő is, legfőképpen az Építész, egy típust képvisel, annak ellenére, hogy funkciója állandóan változik. Álmaink gyakori jelensége az alakok összemosódása, folytonos változása. Az Építész először idegenvezető, aztán a munkáját végző hivatalnok, néha Bérenger pszichológusa. Hogy alapvető természete mégsem változik, azt az is igazolja, hogy a harmadik felvonás folyamán rendőrként is felismerjük. Ionesco szerzői utasításai szentesítik a szerepcseréket:

"Plusieurs de ces rôles peuvent être joués par de mêmes acteurs."

/A szerepek közül többet ugyanazok a színészek játszhatnak./<sup>34</sup> A szerepekhez természetesen alkalmazkodnak a beszédstílusok, modorok is. Az álomnak az a tulajdonsága jelenik meg, hogy a szavak hangalakja, a beszéd külső tényezői fontosabbak, mint a jelentés. Gondoljunk csak arra az abszurd helyzetre, amikor az Építész és Bérenger a bisztróban beszélgetnek.

Bérenger: "Au moins, si vous aviez son signallement."

Architecte: "Mais nous l'avons... quelques-unes de ces victimes, rappelées à la vie pour un moment, ont pu même nous fournir des précisions supplémentaires."

/Ha legalább a személyleírása meglenne! - De hiszen megvan... Az áldozatok közül néhány, akiket életre keltettünk egy percre, még kiegészítő pontosításokkal is tudott szolgálni./<sup>35</sup>

Ki tudjuk találni, mi volt az Építész kijelentésének célja, elérte azt anélkül is, hogy értelmes, logikailag helyes mondatot alkotott volna.

A szavakkal nemcsak így bánik az álom. Mint A király halódik esetében, itt is megmutatja teremtő, valóságalkotó képességüket.

Bérenger: "On dirait un bassin." /L'éclairage fut apparaître dans le fond, la forme vague d'un bassin qui a surgi au moment où le mot a été prononcé./

/Medencének mondanám. - A világítás egy medence homályos körvonalát láttatja a háttérben, amely abban a pillanatban tűnik elő, amikor a szót halljuk./<sup>36</sup>

A szavak, melyeknek semmi jelentésbeli közük nincs egymáshoz, máskor mégis párhuzamba állnak annak alapján, hogy hangulatuk, a hozzájuk kapcsolódó lelkiállapot azonos. Legjobb példa erre az első felvonásnak az a jelenete, amikor Bérenger monológjával egyidőben az Építész telefonál, és titkárnőjét keresi. Bérenger el van ragadtatva, az Építész ideges: mindketten érzelmileg felfokozott állapotban vannak. Vagy emlékezzünk a harmadik felvonásban megjelenő "Mere Pipe"-re, aki politikai agitációját harsogja. Ugyanazzal a feszültséggel van tele, mint Bérenger, aki a rendőrségre siet. A lelkiállapotok az álomban nem mindig párhuzamos vagy ellentétes kijelentéseként jelennek meg, gyakran csapódnak le képekben is. Példa erre a rendőrség, amely a lelkiismeret szimbóluma hősünk álmában, oda kell eljutnia, hogy megnyugodhasson. Ilyen szerepe van a bisztrónak is, amelybe az Építész és Bérenger tér be a "Sugárzó városból" való

visszatérésükkor. Pontosan olyan hangulatot áraszt, mint amit az érez, aki a Paradicsomból tér vissza a földre.

Vegyük szemügyre az utolsó jelenetet, a magára maradt Bérenger törekvését, hogy eljusson a rendőrségre. A táj kihalt, őszi, kopár lesz.

Az álomnak van egy fajtája, amelyről nem esett eddig szó, de amely ebben a drámában fontos szerepet játszik, nevezetesen a vágyteljesítő álom.

Már azzal is, hogy hősünk egy eszményi, régen "álmodott" helyre kerül, egy vágya teljesül álmában. És hogy a csoda el ne múlhasson könnyen, többször bizonygatja magának:

Bérenger: "Non, non, ce n'est pas un simple rêve, cette fois." /Nem, nem, ez nem egyszerű álom ez alkalommal./<sup>37</sup>

Máshol:

Bérenger: "La réalité de votre cité radieuse est indiscutable." /A maguk sugárzó városának realitása vitathatatlan./<sup>38</sup>

A boldogság viszont csak úgy lehet tökéletes, ha teljesül Bérenger másik, ki nem mondott vágya is. S ím megjelenik Dany, a titkárnő, s bár szó sincs arról, hogy hősünk elnyerje kezét, neki ennyi elég, hisz a "menyasszonya lehetett volna". Nem a reális helyzet fontos tehát az álomban, hanem a megélt, elképzelt valóság.

Mint az előző, ez a dráma is "befejezetlenül" marad, nem hal meg a hős sem itt, sem ott. Nem hal meg, mert felébred, és megkönnyebbül, hogy mindez csak rossz álom volt. Csakhogy ez dráma már nem okozhat akkora katarzist álmodójának: ha sejti, márpedig tudatalattijában sejti bűnösségét, életének lelkiismereti problémájával is szembe kell néznie.

Természetesen az embert, az "élő Bérenger-t" nem lehet reprodukálni, ahhoz túl keveset tudunk meg róla.

Az álkomfejtés eszközét bizonyos határok között lehet csak alkalmazni.

Nem is a szereplők pszichoanalitikus elemzése volt a célunk,

s nem is az, hogy logikát keressünk ebben az illogikusnak ábrázolt világban. Módszerünkkel csak azt tudjuk elérni, hogy a logikátlanságot egy másik szempontnak vetjük alá, és a dráma egységét, nem pedig világának egységét mutatjuk be.

Ez a zárt egész így megfelel a szerző szándékának:

/Ionesco színháza költői színház, olyan színház, amely létállapotok élményét kívánja közölni, ezt a mind között legnehezebben közölhető témát."<sup>39</sup>

## JEGYZETEK

1. E. IONESCO: Notes et contre-notes, Editions Gallimard, 1966. Paris, p.297.
2. E. IONESCO: Dans les armes de la ville /Cahiers de la Compagnie Madelaine Renaud--Jean-Louis Barrault, Parizs, 20. szám/
3. M. ESSLIN: Az abszurd dráma elmélete /Színháztudományi Intézet és Népművelési Propaganda Iroda, 1967. Bp., p.43./
4. E. IONESCO: Pages de Journal p.231. /Théâtre et anti-théâtre/
5. lsd. 3.
6. lsd. 3. p.38.
7. E. IONESCO: La Démystification par l'humour noir /L'Avant-Scene 1959. febr. 15./
8. N. BALOTA: Abszurd irodalom, Gondolat, 1979. Bp., p.328.
9. J. CHEVALIER-A.GHEERBRANT: Dictionnaire des symboles Edition Robert Laffont et Edition Jupiter, 1982. Paris, p.809.
10. lsd. 9. p.810.
11. lsd. 9. p.811.
12. S. FREUD: Álomfejtés, Helikon, 1985. Bp., p.260.
13. lsd. 8. p.372.
14. E. IONESCO: Le roi se meurt, Editions Gallimard, 1963. Paris, p.136.
15. lsd. 14. p.51.
16. H. DONNARD: Ionesco Dramaturge, Lettres Modernes, 1966. p.169.
17. lsd. 14. p.63.
18. lsd. 14. p.46.

19. lsd. 14. p.129.
20. lsd. 3. p. 58.
21. lsd. 14. p.42.
22. lsd. 14. p.57.
23. lsd. 14. p.45.
24. lsd. 14. p.45.
25. lsd. 14. p.39.
26. lsd. 14. p.91-92.
27. E. IONESCO: Présent passé - passé présent, Mercure de France 1968. Paris, p.269.
28. lsd. 14. p.76.
29. lsd. 14. p.134.
30. lsd. 14. p.65.
31. lsd. 14. p.37.
32. E. IONESCO: Tueur sans gages, Ed.Gal., 1958. p.98-99.
33. lsd. 32. p.107.
34. lsd. 32. p.11.
35. lsd. 32. p.72.
36. lsd. 32. p.29.
37. lsd. 32. p.45.
38. lsd. 32. p.17.
39. lsd. 3. p.50.

## BIBLIOGRÁFIA

- N. BALOTA: Abszurd irodalom, Gondolat, 1979. Bp.
- The portable Jung, ed. Joseph Campbell, Pinguin Books, 1976. London,
- J. CHEVALIER-A.GHEERBRANT: Dictionnaire de symboles Ed. Robert Laffont et Jupiter, 1982: Paris,
- J.H.DONNARD: Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon Lettres Modernes, 1966. Paris,
- M. ESSLIN: Az abszurd dráma elmélete, Színháztudományi Intézet és Népművelési Propaganda Iroda, 1967. Bp.
- S. FREUD: Álomfejtés, Helikon, 1985. Bp.
- E. IONESCO: Tueur sans gages, E.Gallimard, 1958. Paris,
- E. IONESCO: Le roi se meurt, Ed.Gallimard, 1963. Paris,
- E. IONESCO: Journal en miettes, Mercure de France, 1967. Paris,
- E. IONESCO: Notes et contre-notes, Ed.Gal. 1966. Paris,
- E. JACQUART: Le théâtre de dérision, Ed.Gal. 1974. Paris,
- A. UBERSFELD: Lire le théâtre, Ed.Sociales, 1982. Paris,
- SAINT-TOBI: E.I. ou A la recherche du paradis perdu E.Gal. 1973. Paris,
- E. IONESCO: Présent passé - passé présent, Mercure de France, 1968.
- Világszínpad 2. /E. Ionesco: A király halódik/ magvető, 1971. Bp.
- Colloque de Cerisy: IONESCO /situation et perspectives/ /colloque du centre culturel international de Cerisy-La-Salle 1981./

Gyimesi Tímea

A szimbólumok rendszere és működésük  
Michel Tournier: **A Rémkirály** című művében

"A jeleknek többszörös erővel kell lecsapniok ránk, hogy áthatolhassanak vakságunk és süketségünk falán. Akkor végre megérthetjük: minden szimbólum és parabola a világon, csak hiányzik belőlünk a végtelenül finom megfigyelőképesség..."<sup>1</sup>

Tourniernak a mottóban idézett gondolata kulcs lehet regényeinek több szinten való értelmezéséhez. Műveinek modernitása, újszerűsége nem az "új regény" Nathalie Sarraute vagy Robbe-Grillet által használt formájának követéséből adódik. Tournier a hagyományos regényszerkesztés keretein belül új látásmódot alakít ki: műveit legendákra, mítoszokra, szimbolikus jelekre építi, melyet egy zárt szimbólumrendszer tesz egységessé.

Az 1970-ben Goncourt-díjat kapott regény, **A Rémkirály** is legendák, mítoszok egész hálózatát rejti magában. A szimbólumok feloldása és értelmezése során rajzolódik ki a regény struktúrája. A mű szerkezeti elemzésének bemutatásakor szükségesnek látszik, hogy a már sokat vitatott szimbólum fogalmát definiáljuk és elkülönítsük a jeltől.



A szimbólum, szemben a jellel, mely a signifiant-t és a signifié-t elválasztja egymástól, meghatározott homogenitást feltételez, amelyben a signifiant és a signifié egységben van. Az élő és meghatározhatatlan természetű szimbólum a felismerési tárgy jelentésű görög szóból származik, mely egy "objet coupé en deux", azaz egy két részre vágott tárgyat volt hivatva jelezni. Ez a konkrét dologra utaló jelentés a mai szóhasználatban is megőrizte azt a megkülönböztető sajátosságot, amely a jelkép fogalmára jellemző. Ugyanis a szimbólum az, AMI és még VALAMI, és ez a "még valami" a metafizikus, a meghatározhatatlan, csak a szubjektív percepció által meghatározott.

Joggal hivatkozhatunk Jung szimbólum-meghatározására, hiszen a szerző saját bevallása szerint Jung-tanítvány. Szerinte a szimbólum a tudat által feltételezett természetben és annak leírásában valósul meg. A szimbólum mint a magasság, a földönkívüliség, a végtelen transzcendens kategóriája az emberben, a tudatban, a lélekben revelálódik. Amit szimbólumnak nevezünk, az valójában terminus, név vagy kép, melyek Jung szerint ún. archetípusok formájába rendeződve válnak irodalmi és művészi eszközzé. A szimbólumnak ez a meghatározhatatlansága nem a semmit nem jelentéssel, hanem az előérzetek meghatározhatatlanságával azonos.

A szimbólum egyik legfontosabb tulajdonsága a többdimeziós volta. Kifejezheti a Föld/Ég, Tér/Idő bipolaritásán kívül az ellentétek szintézisét is: yin/yang, női/férfi principium, fény/sötétség stb. Ezen aspektusokra a regény dimenzióinak feltárása során még kitérek.

A szimbólumok, jelek, sémák, archetípusok dramaturgiai egységeként jön létre a mítosz. Tournier szerint: mindenki által ismert alaptörténet (*histoire fondamentale*).

"A mítosz olyan többemeletes épület, amelynek emeletei ugyanazon séma szerint készülnek, de egyre elvontabb szinten... ..a mítosz nem több, mint gyermekmese, de a következő emeleten már a megismerés emeltének tekinthető, egy emelettel följebb erkölcsstannak, majd metafizikának, azután ontológiának és így tovább, miközben a történet mindvégig ugyanaz marad."<sup>2</sup>

Ha ezt a regényt, Tournier elképzelése alapján, többemeletes házként értelmezem, akkor az első emelet "naturalisztikus-realisztikus" dokumentumregény szintjéről, a szimbólumok, a dimenziók értelmezésével jutunk el a már magasabb "ezoterikus" szintre. Az egyes részek önálló szimbólumértelmezése: az "ezoterikus" szint első emelete. A második emeletre a szimbólumok korrespondenciális viszonyainak feltárása révén jutunk fel, mely egyben kirajzolja a regénystruktúrát.

Ez után az elméleti jellegű bevezető után keressük meg Tournier regényének kulcsát, fordított sorrendben: kiindulva abból a végkövetkeztetésből, miszerint a mű struktúrája és a szimbólum "még valamijének" szempontjából is egy Dávid-csillag köré írható fel. Ezt bizonyítandó: folytassuk az utat a szimbólumok önálló értelmezésével, majd a közöttük kialakult viszony vizsgálatával.

A regény, eltekintve, de nem elszakítva a konkrét társadalmi-történelmi háttér egyértelmű morális üzenetétől, alapvetően a zsidóság - nem zsidóság, illetve a nomád-letelepedett, Ábel-Káin dichotómiára épül (ez utóbbiak Tournier fontos jelképei közé tartoznak).<sup>3</sup>

Tournier a makrokozmoszt s a benne elhelyezkedő mikrokozmoszt, az embert is két ellentétes pólus szintéziseként értelmezi. A bibliai két fivér szembenállása a regénybeli makrokozmosz szintjén zsidóság kontra németség, a mikrokozmosz szintjén pedig a főhős

"Ábelságának és Káinságának" egyidejű megjelenítéseként jut kifejezésre. A Dávid-csillag mint univerzum-kép azonban megköveteli e két "világ" egységét. A hős jelen esetben egy perverz társadalom szükségszerűen perverz hőse.

Jellemző módon a regényben nagyon fontos szerepet játszik a névszimbolika. A cím (Le roi des Aulnes) már önmagában jelzi a Tournier-féle történet tudatos kapcsolódását Goethe Erlkönigjéhez.<sup>4</sup> A regény főhőse Abel Tiffauges, párizsi garáztulajdonos is nevében hordozza tragédiáját. Vezetéckneve: Tiffauges, arra a helyre utal, ahol Gilles de Rais,<sup>5</sup> azaz Kékszakáll gyermekeket kínoztatott és mészárolt le. A "Tiffauges" negatív aspektusához kapcsolódik a személynév szimbolikus értelme: Abel, a fent említett bibliai testvérgyilkosság szimplifikáltan pozitív, ártatlan hőse, a perverz hajlamainak /a perverz Én-öntudat/ felismerése után fokozatosan "változik át" Káinná; és Káin is marad mindaddig, míg rá nem döbben, illetve rá nem döbbsentik arra, hogy ártalmatlan és bizarr mániákussága semmiben sem különbözik a náciizmus rémképzetétől. Csak e felismerés után lesz újra Abel, az eredetileg pozitív hős, amikor is Abel-Christophorusként emeli fel a Dávid-csillaggal megjelöltet.

Abel - akárcsak Tournier - elindul a jelekkel teli világban, s Nesztortól örökölt "csápjai" segítségével "veszi" az információt, melyeken keresztül a konvencionális világ "nesztori", majd "tiffauges-i" értelmezést kap. Abelben az értékek ellenkező végletbe csapnak át. A "racheli jóslat" teljesültével ("Szörnyeteg vagy"),<sup>6</sup> a hős végigéli a szörny-óriás életét egy olyan szörnyűséges korban, melyben a kártékony inverzió uralkodik (tisztaság-zsidóüldözés).<sup>7</sup> Ennek alapja a perverzitás, a hagyományos értékrend pervertálódása.

"A leglelkesítőbb pillanat az ember életében, amikor véletlenül felfedezi a perverzitást, amire hivatott."<sup>8</sup>

### A Dávid-csillaggal kapcsolatos feltételezés

abban a tényben is igazolódni látszik, hogy a mű hat fejezetre tagolódik, mely hat rész Abel Tiffauges életét írja le 1938-tól a háború befejezéséig, Nisszán havának tizenötödik napjáig,<sup>9</sup> az örökkévalóság katonáinak elérkezéséig.

A Dávid-csillag struktúráként való értelmezése teljesen öncélúnak bizonyulna, ha a regényben nem jelenne meg konkrét formában a "csillag-kép" Abel ars mentalitátsként értelmezhető hitvallásában, azaz a csillaghordozás acheritípusának képében.<sup>10</sup>

Tournier művének egyetemessége a szimbólumértelmezés szintjén is megnyilvánul. Ugyanis a Dávid-csillaggal feltételezett zsidó szimbolikára, melynek alapja az Ótestamentum, szervesen ráépül a keresztény szimbolika, az Újtestamentum, s mindez kivetítődik a regény mitikus múltjára, a görög mitológiára.

A hagyományos realiztikus dimenzió túl, a regény "ezoterikus" rétegét alkotja a szent Kristóf-legenda. Az első fejezetben Abel által felolvasott legenda, **Jacopo da Voragine** Legenda Aurea-jának egyik darabja, mely szerint Kristóf a legnagyobb urat akarván szolgálni, egy folyó partjára jut. Révész-tevékenysége közben egyszer tudtán kívül átvisz a tulsó partra egy gyermeket, Krisztust, aki bizonyosságul egy botot ad neki. A bot másnapra megered. Ez a legenda, illetve a Kristóf/Krisztus kettőse helyezkedik el a Dávid-csillag fókuszában. A körülötte levő hat sugár ugyanennek a "phorus"-legendának különféle pervertált változata.

Az első rész a főhős előéletének, majd Gyermekhordozó, Pédéphore-hivatástudatának felismerése. Megelevenedik szemünk előbb a beauvais-i Szent Kristóf Kollégium, Abel beavatásának helyszíne, ahol Nesztorral,<sup>11</sup> talán a görög mitológiából megelvenedő mindenek feletti gyerekkel együtt töltötte gyermekéveit. Itt játsszák el, a felolvasott történet ihletésére, egy udvari lovas játék során a Legendát: Abel, a hordozott Krisztussá, Nesztor, a hordozó Kristóffá válik. A legenda és a gyermekkor

felidézése nem céltalan: Abel egy szép napon, a regény jelenidejében, ráébred nesztori örökségére, Nesztor "Kristóf-örökére". Elkezd balkézzel írni (ezt is jelként, transzcendens üzenetként "éli meg"), úgy mint annak idején Nesztor. Majd egy kis baleset során felemeli Jeant s hirtelen ráérez a hordozás gyönyörűségére, vagyis a hordozás által kiváltott katartikus élmény nagyszerű voltára. Mindehhez ideológiát is talál: etimológiailag kapcsoltnak hozza a "fória" és "eufória" szabakat. Az "eu"-a jószág, boldogság, a nyugodt és kiegyensúlyozott öröm, a görög szóból származó "fória" pedig "hordozni" jelentésű. Ezek szerint eufóriás az, aki magát boldogan hordozza, és az, aki örömét leli abban, hogy hordozhat.

Abel számára a gyermekek a legmagasabb intellektus képviselői, a tisztaság és tökéletesség szimbólumai, azaz valamennyi kis Ártatlansághordozó egy-egy kis Krisztus (Máté 18.,5). Így érthetővé válik, miért érzi olyan jól magát a gyermekfotókkal "kibélelt" laboratóriumában. A phorus e tiffauges-i módja tehát, ha figyelembe vesszük a tiffauges-i gyermekértelmezést, nem más, mint a Krisztus/Kristóf dichotómia módosult formája.

A 2.fejezetet a háború kitörése indítja. A háború a pusztító-purifikáló tűz utat nyit Abelnek. Ahogy annak idején leégett a mikrovilágot jelképező kollégium, úgy ég most "teljes fényében" a makrovilág. Abel számára ez a tűz is teljesen természetes, hiszen jel, Nesztor üzenete. Tiffauges, az autószerelő, most galambász, colombophile. Imádott, istenített gyermekeit a galambok helyettesítik. Phorusra termett kezével teljesen meghódítja a kis "jelhordozókat". Az öröm, melyet egy galamb felemelése, tapintása, szinte anyai oltalmazása és táplálása okoz, csak fokozódik a pelyhekkal és tollakkal kitömött galambdúcban, Tiffauges földi paradicsomában, a perverzitás "örök birodalmában".

Egy postagalamb-állomás kiépítésén fáradozva, hadi célokra Tiffauges galambrekvirálási akciókban vesz részt. A 4. kedvenc: a két vörös ikergalamb, az ezüstfehér "látomás" és a satnya, útszéli fekete, a 5. rész kiválasztottainak előképei.

A 3. fejezet a Messzi északon, a Hüperbóreoszok földjén játszódik. A görög mitológiából jól ismert az a jelenet, amelyben Héraklész, harmadik munkájaként a kerüimiai szarvast egészen a Hüperbóreoszok földjéig űzi. Ez a mindenki számára ismeretlen, távoli hely a paradicsom képét asszociálja.

Kanada (a kunyhó neve) ugyanazt a célt szolgálja, mint a puha, meleg galamdúc, vagy a sötét, mámort ígérő fotólabor. Itt keresi fel a távoli világ küldöttét, a Csodaszarvasra emlékeztető Unhold, aki már nevével is létének "lényegét" fejezi ki, a hordozást.<sup>12</sup> Az agancshordozó vak jévorszarvas, diabolikus állat, természetével és vakságával, mintha Abel alteregoja lenne.

Innen kerül autón, a hordozás "par excellence"

20. századi eszközén, a 4. színhelyre, Romintenbe, Göring vadászparadicsomába.

Ahogy az első felvonás iskolai megfigyelései során Martine, itt is a sok száz szarvasból egyetlen példány emelkedik ki: Candeláber. Nevét a francia "chandelier" (=gyertyatartó) szóból eredeztethetjük. Eredetileg a hét karú menóra a világ hét planétája,  $3+4=7$ : az Univerzum egészét, valamint Isten hét szemét szimbolizálja. (Mózes II.25, Zakariás 4, 1-14) A hét "fény" helyett a szarvas (cerf) egy huszonnégy ágú agancsot hordoz, amely önmagában álló Krisztus-szimbólum.

A 24 és 12 kétszerese, a 12 szimbolikus szerepének megkettőződését jelzi. A 12 szent szám, a zsidó hagyományban a 12 zsidó törzset jelképezi. A keresztény jelrendszerben Krisztus 12 apostolára utal. A huszonnégy ágú agancsokrona az isteni, spirituális fényen, valamint a 12 apostolt szimbolizáló 24-es keresztül Isten jelenlétét, magát Istent jelképezi. Az agancs

francia megfelelőjének szimbolikája (bois de cerf) még tovább fokozza az Istenség jelenlétét. Bois=fa, az Isten misztikus lakóhelye. A 4. fejezet így értelmezett szimbolikájához szervesen kapcsolódik az előző részek jelentése. A 4. rész Candelábere Istent, az Atya képét, a 3. részben Urhold, a Fiú képét, a rajnai Galambok a Szentlélek képét asszociálják. Keresztény tanítás szerint az Atya, Fiú, Szentlélek egy szubsztancia, három hüposztaszisz, azaz személy. E 3=1 azonosságot alátámasztja a másik három Dávid pont (1,5,6), melynek gyermekei a Fiút, Krisztust szimbolizálják.

A rominteni vadparadicsomból Tiffauges Kékszakáll nevezetű lován távozik a következő 5. állomásra, Kaltenbornba.<sup>13</sup> Térben egyre Keletebbre érünk, Tiffauges cselekvési szférájába, vagy ha tetszik: Napkeletre...

A Kékszakáll-történet idekapcsolása, azaz a Ló nevének negatív konnotációja, s vele párhuzamosan a predestinált szörnylét be-illetve kiteljesedése, valamint a 3. részben már felmerülő Rémkirály-kép újbóli megjelenése, s mindezek kapcsolata a hordozás-legendával, teszi a regény szimbólumokban leggazdagabb fejezetévé ezt az 5. részt.

Miután Abel a fórikus állatok egész sorával találkozik - kezdve a jelhordozó galambtól, a már fejlettebb agancshordozókon keresztül, egészen a legtökéletesebb embert hordozó lóig - jut vissza a gyermekhez. Először csak Tápláló, Pater Nutritör majd Rémkirály-létéhez híven Rabló lesz, mégpedig Gyermekrabló.

"Szénabegyűjtési Akció"-ja során tesz szert a két ikerfiúra, a vörös Haiora és Harora, majd egy valódi hajza eredményeként a kék szemű, fehér hajú Lotharra. Ők, a "kiválasztottak" és még sok száz "napolabeli"<sup>14</sup> gyermek Hitler Kardhordozó vitéze. Az egyre jobban elhatalmasodó perverzitás-igényének megfelelően, Tiffauges a gyermekek levágott hajfürtjeivel béleli ki ötödik paradicsomát, a medencét, melyben átéli a paradicsomi boldogság minden "mézzel folyó", eufórikus élményét.

A szoros kapcsolódást a második részhez az említett galamb-gyermek reláción túl a haj és a toll szimbolikus összetartozása is jelzi. Mindkettő az Ég és a Föld közötti kapcsolatteremtés eszköze. A haj és a toll asszociálása közép-amerikai ezoterikus hagyományból ered, amelyben a haját, hosszánál és esésének irányánál fogva az égből, a Mennyekből leeső tollal azonosítják, azaz olyan entitásnak tekintik, mely az isteni és emberi szférát van hivatva összekapcsolni.

A haj a bibliai Sámson (Bírák 16, 17-31.) példázatát tekintve az Erő, a férfiasság szimbóluma. Elvesztése a gyengeséget, a férfiasságról való lemondást jelképezi. Európai hagyomány szerint a hajvágás a férfikor eljöttét, az érettséget jelzi. (A napolabeli gyerekeknek férfiasan helyt kellett állniuk még a biztos halálban is.) Kínában a hajvágás az egyéniségtől való megfosztottság és alávetettség szimbóluma. Ez az értelmezés sem áll messze a kaltenbornitól: a gyermekek olyannyira kiszolgáltatottak, hogy a Napola parancsnoka, Raufelsen a 6. részben az eddigi hordozás-gesztust visszafordítván, teljesen antiforikus cselekedetet hajt végre, végiggyalogol a gyermektesteken.

A sorozatosan felbukkanó Paradicsom-képekkel párhuzamosan értelmezhető a haj szerelmi és erotikus jelentést hordozó értelmezése.

A 6. rész helyszín szempontjából nem változik:

Kaltenbornban vagyunk. Ebben a jelenetben a paradicsom a medencéből a padlásra helyeződik, oda, ahova a főhős a talált zsidó kisfiút, az újabb hordozás alanyát elrejti. Itt a padláson az üzenetközvetítő madarak személyében térben is közel vagyunk Istenhez, s Efraim<sup>15</sup> képében maga Krisztus, a Golgota Krisztusa inkarnálódik. Efraim kinyilatkoztatásaiban leplezi le előző életének helyszínét, a haláltábor iszonyú világát. Ennek az isteni kinyilatkoztatásnak, "istenti igazságszolgáltatásnak" a során derül fény Tiffauges valódi tevékenységére. Itt



érnek össze véglegesen a dolgok: Kanada, a hajfeldolgozás, az appellek, a dobermanok, az ikreken végzett kísérletek igazi jelentése most tudatosul Tiffauges-ban. Most a csúcsponton döbben rá, hogy az ő kaltenborni tábor, a Kaltenbornba beleálmódott Fóriaváros, a haláltábor tükörképe, inverzió. Kártékony inverzió. Ez lenne hát Abel "küldetése", az "abeli" küldetés?

A 6 rész, a Dávid-csillag 6 ágának felel meg. Ezek az ágak, mint a csillag sugarai is, összefüggnek egymással. Ezt az összefüggéshálózatot már eddig is igyekeztem kiemelni, s nem csupán tartalmi interpretációra hagyatkozni. A 6 phorus-alany ill. phorikus-tárgy mellett (gyermek-ártatlanság-, galamb-jel-, rénszarvas-agancs-, szarvas - agancs-, gyermek - kard-, Efraim-csillaghordozó) megjelenik a 6 "paradicsomi-kép" is (fotólabor, galambdúc, Kanada, vadászparadicsom, hajjas medence, padlás). E két rendszer egymásra épül. A Dávid-csillag ilyen "lineáris" értelmezése a szimbólumok önálló jelentésein túl, a pontok kapcsolatainak feltárása során kirajzolja a csillag összjelentését, azaz Isten jelenlétét.

A csillag-csúcspontok egyéb variációs lehetőségeinek elemzése előtt, érdemes lenne megvizsgálni, Salamon pecsétjére (=Dávid-csillag) utalva, a pecsét szó szimbolikus értelmezését. A pecsét, aláírás, a hatalom és uralkodás eszköze. Mögötte mindig valami titokzatos, misztikus dolgokkal teli világ sejlik fel. A titok szimbóluma. Tulajdonképpen a regény maga (mint maga a mögöttes világ) is hatalmas titok, mely csak a befejező képben oldódik fel.

A bibliai hagyományban a pecsét Isten pecsétje (= Dávid-csillag), mely a kiválasztott néphez tartozást szimbolizálja.<sup>16</sup>

Salamon pecsétje a két egymásba forduló egyenlő szárú háromszög.<sup>17</sup> Ez a forma a hermetikus gondolkodás egyik igazi szimbóluma. Önmagában a háromszög az isteni

jelenlétre utal. A zsidó hagyományban az Istent jelképezi, akinek tilos kiejteni a nevét. A két egymásba forduló háromszög a bipolaritást, az ellentétek szintézisét jelzi, ahogy már a szimbólumértelmezés során említettem. A Dávid-csillag, mely a héberben Dávid pajzsaként használatos (pajzs=totálitás), (Zsolt 84, 12) magán hordozza az ellentétek mindegyikét. A nő/férfi principium dualizmusa Abelben nyilvánul meg egyértelműen. Hermafrodita-jellegét bizonyítja kettős szerepvállalása: egyidőben Rabló és Tápláló.

A Dávid-csillag tartalmazza az Univerzum 4 alapelemét: Tűz, Víz, Levegő, Föld, valamint a hozzájuk kapcsolódó minőségeket is: száraz, nedves, hideg, meleg. A felfelé mutató háromszög felső csúcsa a Tűz; tehát a fény, a Nap, az isteni közellétének kifejeződése. A lefelé néző háromszög legalsó csúcsa a Tűz ellentéte, a Víz. Ennek a háromszögnek a felső oldala a Levegő, a másik háromszög alsó szára pedig a Föld szimbóluma. Az Ég/Föld bipolaritás átlót húz a Dávid-csillag közepén, vízszintes irányban. A regényben konkrétan az égi szférát a három gyermekpont 1., 5., 6. képviseli. Itt ugyanis Abel az Ég felé emeli a gyermekeket. A csúcson, a 6. ponton jut legközelebb Istenhez. A lent, a Föld a 2., 3., 4. állat-pont. Ezeken a pontokon helyezkedik el a galamb, az égi-földi összekötő, a 3. rész Unholdja, aki ugyancsak közvetítő, s Candeláber, az Isten-Krisztus inkarnáció. Mind a három tehát az Ég-Föld pólusok összekapcsolói. Tehát a Ciel/Terre dichotómia részben relatív. A csillag középpontosan tükrözhető s egy pont, Krisztus/Kristóf, körül forgatható. Így lehetséges az is, hogy a phorusok különböző megjelenési formái azonosíthatók, vagy legalábbis korrespondenciális viszonyba hozhatók a középponttal.

E feltételezett átló mellé húzható még egy, ha a ló/autó kettősséget vesszük figyelembe. Az 1., 2., 3. állomás forikus eszköze, az autó. Ezen szállítja a főhős Martine-t, a galambokat, s a 3. részben a tábor élelmét.

A hordozás 20. századi eszköze a nesztori, ill. tiffauges-i archetípushoz való közeledés, azaz, a "nagy utazás" során hatalmas metamorfózison megy át. A 4., 5., 6. részre élő állattá válik: ló lesz, a phorus legmagasabb képviselője. A 4. fejezetben szerzett ló - Kékszakáll - a rablás, a mészárlás, a halál szimbóluma. Nyergében Tiffauges Rémkirállyá válva tölti be hivatását és küldetését. Romintenben a ló mégcsak a hordozás eszköze, s csak a hordozottság örömét szerzi meg gazdájának.

Itt a szuperfória szintjén Kékszakáll a hordozó, Rémkirály a hordozott, s a karjában tartott zsákmánya, Lothar a szuperfória terméke. Ilyenkor Tiffauges-on kétszeres erővel jelenik meg az eufóriás öröm, ugyanis egyidőben hordozott és hordozó, azaz Kristóf és Krisztus.

A 6. részben jutunk vissza a tökéletes hordozáshoz. Abel az Exodusnál, az Utolsó Ítélet idején (e két kép azonosul), vállán Efraimmal Izrael Lovaként (Jób 40)<sup>18</sup> menekül ill. menekülne Egyiptom földjéről a mocsáron, a Vörös-tengeren át. Ezen "utolsó" hordozás során az első nesztori-iskolai hordozás víziója merül fel: Abelről leesik a szemüveg, s vakon hagyja magát vezetetni (Unholdhoz méltón) Kánaánba, az örökkévalóság mocsarába.

"...Ment előre...s emberfeletti erőfeszítéssel  
próbálta legyőzni a szívós ellenállást...Amikor  
utoljára fölemelte fejét Efraim felé, csak egy  
hatágú aranycsillag forgott lassan a fekete égben."

Mit üzen a Dávid-csillag a számmisztika aspektusából? Az eddigi fejtegetés során már esett szó számokról (7;12). Kiindulásként folytassuk a Dávid-csillag önálló szimbólumértelmezésével, azaz a hexagrammával. A hexagramma csúcsainak összegét képező 6 az antagonizmusok száma. Pejoratív értelemben az Apokalipszis-beli bűnök száma: Antikrisztus: 666 (János jelenései 13., 18.).<sup>20</sup>

Az "Abel-védencek" száma a 11. Ezek a "védencek"

Tiffauges "kiválasztottjai" (Martine, a 4 galamb, Unhold, Candeláber, Haio, Haro, Lothar, Efraim.) Szemben a 10 totalitásával és tökéletességével, a 11 a mű világának tökéletlenségét és diszharmóniáját jelképezi.

A halál problematikáját a csillag valamennyi pontján végig lehet vezetni. Először Jean sebesül meg, Martine-t megerősokolják, s felrobban a makrovilág. Végzetes halál pusztítja el a Galambokat. Unhold eltávozik, más vidékre, de az erdész jóslata egyértelmű: nincs sok esélye az életben maradáshoz. Candelábert kilövik, a három "kiválasztott" az Utolsó Ítélet vagy a tizedik csapás teljesültével lesznek áldozatokká társaikkal együtt. Mindezek a halál különböző megjelenési formái. A halál anyaga mindnütt jelen van.

Az eddigi vizsgálódás alapján is kitetszett, hogy a jelek tiffauges-i Tournier-féle értelmezése távol áll a szemiotika jelelméletétől. A jelek ugyanis a Túlvilág jelei, transzcendens erővel bírnak, valamiféleképpen az isteni hatalom kifejeződései. Ilyen jelként, jelzésként, figyelmeztetésként foghatók fel Nesztor üzenetei, a balkezesség, a hangerősség, a világégés stb. Túlvilági figyelmeztetés a Halál háromszori véletlen egybeesésen alapuló felbukkanása is. Első alkalommal Weidmann képében tör rá Tiffauges-ra. Az azonos méretekkal megáldott Weidmann, a hétszeres gyilkos, egy napon született Tiffauges-zsal. Kivégzésén maga Tiffauges is jelen van. Még egyértelműbb a harmadik fejezet üzenete: a kiásott ősgermán tőzegember és a vele együtt felszínre kerülő gyermekarc. "Véletlenül" ez az áldozat is Abelra hasonlít. A kiásott csillagos tőzegembert az archeológusok Rémkirálynak (Erlkönignek) nevezik el. A harmadik alkalommal az eddigi közvetett figyelmeztetést felváltja a fekete lován nyargaló Rémkirály-Tiffauges elleni közvetlen merénylet, melynek időpontja egybeesik, nem véletlenül, a Hitler elleni merénylet időpontjával (1944. július 20.).

Ezen "ezoterikus", jellegzetesen Tournier-féle

jelelméleten kívül azonban a regényben megjelenik a "hagyományos" szemiotikai jelértelmezés is.

Ilyen szemiotikai jelként értelmezendő például a Göring által perferált "székletelemzés" is.

A meglévő "átlókat" gyarapítja, a már említett

2. és 5. állomás kapcsolatának új szempontú vizsgálata. A 3 gyerek-3+1 galamb, a haj-toll párhuzam mellett, fontos szerepe van a megjelenő színeknek is. Vörös, fehér, fekete (4 galamb=Efraim) egyértelmű utalás a germán-teuton hagyományokra. A heraldikáról való hosszas beszélgetés során a Kommandauer elmondja, hogy Kelet-Poroszország zászlajának két színe a fekete és a fehér. Ehhez a két színhez kapcsolódik a Kardvitézek, a kis Jungmannok hősi elődeinek színe, a vörös. Itt derül fény, most már végleges erővel Tiffauges "utazásának" valódi céljára, miszerint a fória és a kértékony inverzió felismerése után Tiffauges-nak meg kell ismernie a szimbólumok hatványozódását, mely nem más, mint ezek egyesülése, alfája és omegája, az Apokalipszis szinonimája, ahol a "szimbólumok diabolikussá" válnak.<sup>21</sup>

Ennek a megjósolt képnek a beteljesültét sejteti a 6. részben Haio, Haro és az általunk Istenként tisztelt Lothar hármasa. A teraszon, a fehér hóban feküdt a három karddal egymáshoz kötött gyermek, az Apokalipszisben megjövendőlt földre szállt hófehér hajú, vörösén izzó ércoszlop lábú angyal képében (János jelenései 10., 1.). Ez az embléma a fent említett apokaliptikus képen kívül felidézi a Harmadik Birodalom címerét is.

S most térjünk vissza a Salamon-pecsét szimbolikus értelmezéséhez. Az említett négy alapeleme kívül magában foglalja a hét planétát és a hét fémét.

A dolgozat elején utaltam a Krisztus/ Kristóf kettős Dávid-csillag-beli elhelyezési lehetőségére. A fókuszba helyezést az is igazolja, hogy ott foglal helyet a Nap és féme, az arany. A Nap mint hőforrás, az élet és a hő szimbolikus megjelenése. Uralkodó (oroszlán), tehát az Isten és az Istenség manifestációja. Minthogy a Nap-

szív elengedhetetlenül fontos eleme az emberi létezésnek és az Univerzum egészének, így a regény világának is elengedhetetlen része a Kristóf-legenda. A Nap körül helyezkednek el a bolygók: Vénusz, Merkúr, Szaturnusz, Jupiter, Mars, Hold, mindegyik hordozva jelentését.

A továbbiakban csak egyetlen bolygóval fogok külön foglalkozni: a Szaturnusszal.<sup>22</sup> A Szaturnusz, a görög gyermekfaló Kronosz latin változata. Ebben az összefüggésben és e regény jelrendszerében nem teljesen érdektelen, hogy Abel Tiffauges 1908. február 15-én, a Vízöntő jegyében született, melyek ascendens csillaga a Szaturnusz. A szaturnuszi ember pszichikus megbetegedésekre hajlamos. Ezért Szaturnusz maga hivatott emberét felszabadítani belső gátja alól, teret engedve ezzel az animalitásnak, az állati ösztönök kibontakozásának. Mindez a belső gát Tiffauges-ban mikrogenitáléja miatt kialakult (jelként értelmezett) kisebbségi komplexusában írható le.

A Szaturnusz, lévén a Zodiákus "Grand Maléfique"-ja, szemben áll a Fénnyel. Abel Tiffauges, a regénytől egyáltalában nem idegen és a szimbólummá emelt asztrológiai hagyomány szerint, szaturnuszi-kronoszi leszármazott, valamilyen módon gyermekfaló.

Belső ösztönének gáttalan felszabadulását, azaz Szaturnusz "jól végzett" munkáját bizonyítja, "jelzi" maga a mű, a perverzításokkal teli világban a nem kevésbé perverz "tiffauges-i" élet megrajzolása.

## Jegyzetek

1. M. TOURNIER: Le roi des Aulnes, ford. Barta András  
123. p.
2. M. TOURNIER: Le vent Paraclet, Gallimard, 1977. p.  
188.
3. M.T. regényei egységes jelképekre épülnek. A Le roi  
des Aulnes c. regénye sűrítő jellegű: magába  
foglalja későbbi regényeinek csíráit is.  
A Kain-Abel dichotómia kibontása a Les Météores  
c. regénye, melynek két főszereplője -  
Jean/és/Paul - világ körüli utazásuk során  
initálódnak, mint Abel, A Rémkirály főhőse.
4. A regény jegyzetanyagának második pontja GOETHE:  
Erlkönig c. verse; ezen kívül a Le ven Paraclet  
c. művében utal a cím jelentésére és  
jelentőségére. p. 119.  
"A jégerfa - aulnes - a holt vizek rontó és  
fekete fája."
5. Gilles de Rais valós személy volt, Jeanne d'Arc  
kortársa a százéves háború idején. TOURNIER  
Kékszakálláról szóló műve: Gilles et Jeanne.
6. "...Szörnyeteg? Vagyis az idők éjéből felbukkanó  
tündérvilági óriás? Igen én hiszek  
tündérmivoltomban..." V.ö. A Rémkirály, p. 9.
7. "Az egyik legklasszikusabb és leggyilkosabb kártékony  
inverzió szülte a tisztaság eszméjét." V.ö. u.o.  
p. 92.
8. p. 92.
9. A zsidó naptár 1. hónapjának neve. Niszán /márc-ápr./  
Niszán hónap 15. a húsvét ünnepe. Az Egyiptomból  
való kivonulás emléknepje, Exodus.  
(peszah=elmenni)

10. p. 100.
11. Nesztor- görög mitológiai hős, az erő szimbóluma.
12. V.ö. német HOLEN= tartani, hordozni, Unhold + gonosz teremtes = szörnyeteg, rossz szellem, angol HOLD= tartani.
13. V.ö. német KALT= hideg; BORD= forrás.
14. Napola -- Hitler Jugend iskola gyermekek számára.
15. Efraim -- József második fia, akit Jákob jobb kézzel áldott meg. A 12 zsidó törzs egyikét tágabban, magát a zsidó népet szimbolizálja.
16. V.ö. Ernest MÜLLER: Histoire de la mystique juive.
17. Dávid-csillag, a dualisztikus gondolkodásmód kifejezője (perzsa hagyomány); v.ö. a két aspektusú életfa-értelmezés Ernest MÜLLER: Histoire de la mystique juive valamint SZÖNYI György Endre: Titkos tudományok és babonák.
18. "A behemót mint Isten hatalmának tükröje" /Károli G./ v.ö. Behemót- Ungold- Nestor- Abel.
19. V.ö. görög mitológia: Orion, Küklopsz (félszemű ill. vak óriás mitológiai hősök). A vakság, mint az óriás-lét egyik attribútuma (Nestor- Abel- Behemot- Unhold).
20. A gematria módszerének értelmezése szerint: Antikrisztus-Néró v.ö. G.G. SCHOLEM: La Kabbale et sa symbolique.
21. V.ö. Northrop FRYE: Anatomie de la Critique szimbólum: az irodalmi struktúra bármely egysége, mely elszigetelten, s szintenként másképp értelmezhető.  
A 4. fázis- anagógiai fázis, melyben minden szimbólum egyetlen szimbólumban egyesül.  
/Apokalipszis/.
22. V.ö. Dr PRESSING Lajos: A Saturnus Archetypusa.

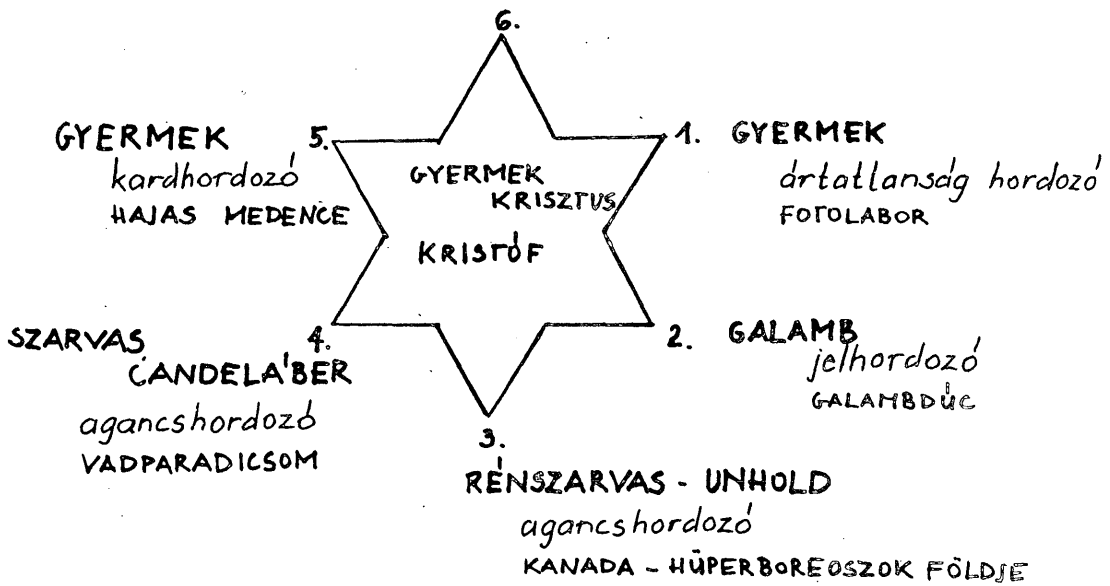


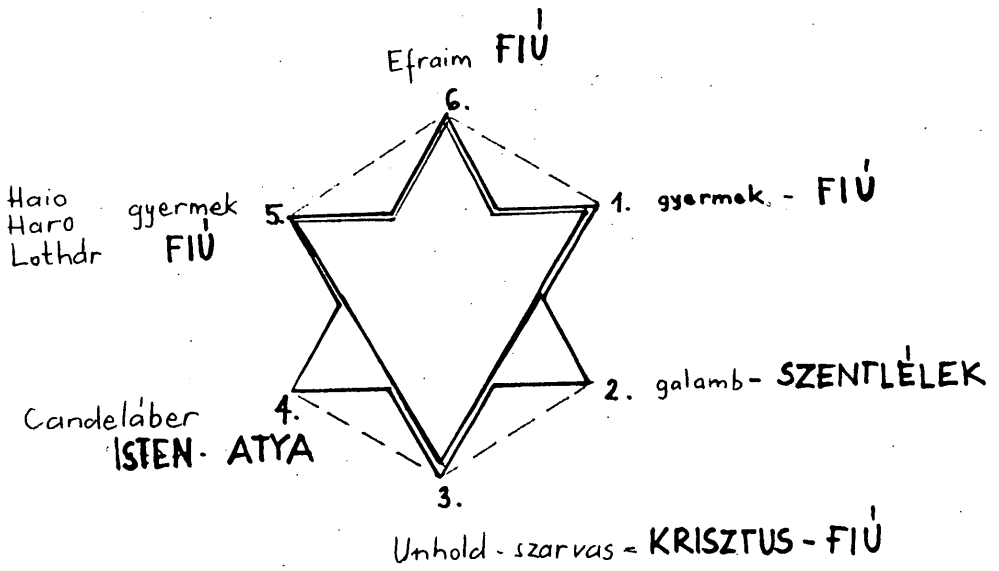
## Bibliográfia

- J. CHEVALIER-A. GHEERBRANT: Dictionnaire des symboles  
Édition Robert Laffont et Jupiter Paris, 1982.
- SZENT BIBLIA (Károli Gáspár ford.)
- KERÉNYI Károly: Görög mitológia Gondolat, 1977.
- M. TOURNIER: Le Roi des Aulnes Gallimard, 1970.  
(utószó: Philippe de Mones)
- M. TOURNIER: Le vent Paraclet Gallimard, 1977.
- M. TOURNIER: Le Météores Gallimard, 1975.
- M. TOURNIER: Le Roi des Aulnes magyar fordításának  
utószava (Barta András) Európa, 1983.
- M. TOURNIER: Gilles et Jeanne Gallimard, 1983.
- SZŐNYI György Endre: Titkos tudományok és babonák  
Magvető, 1978.
- G.G. SCHOLEM: Le Kabbale et sa symbolique Paris, 1966.
- E. MÜLLER: Histoire de la mystique juive Paris, 1976.
- JÓLESZ Károly: Zsidó hitéleti kislexikon Bp., 1985.
- BAKTAY Ervin: A csillagfejtés könyve Bp., 1945.
- J. FIRMICUS MATERUS: Asztrológia - A pogány vallások  
tévelyégéseiről Helikon, 1984.
- JUNG: L'homme à la découverte de son âme Genève, 1964.
- N. FRYE: Anatomie de la critique, Gallimard, 1969.

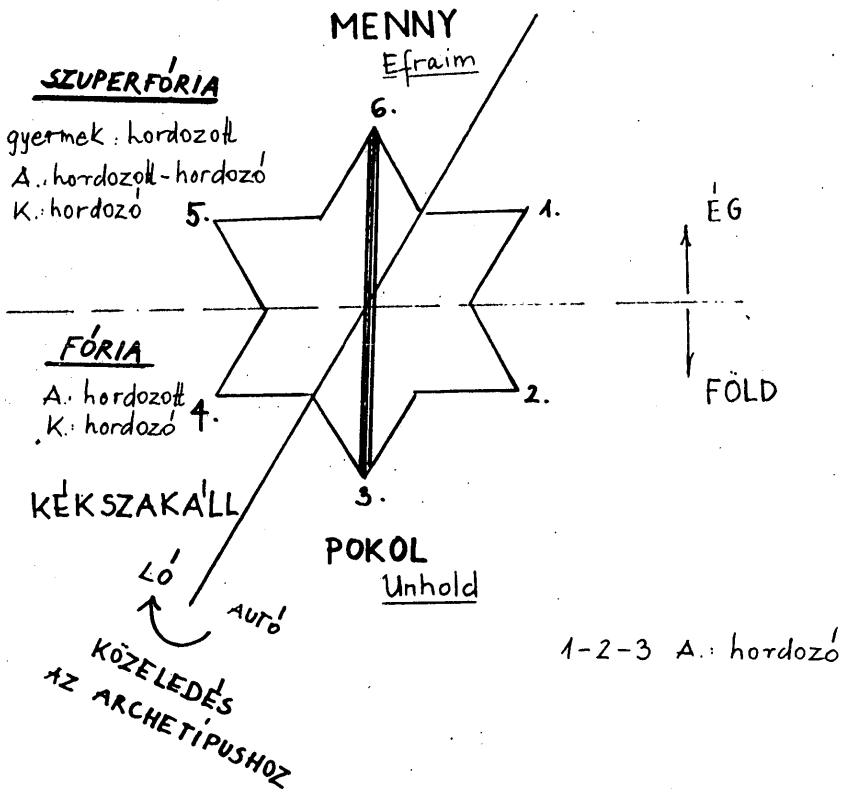
PADLA'S - MOCSÁR  
csillaghordozó

GYERMEK EFRAIM



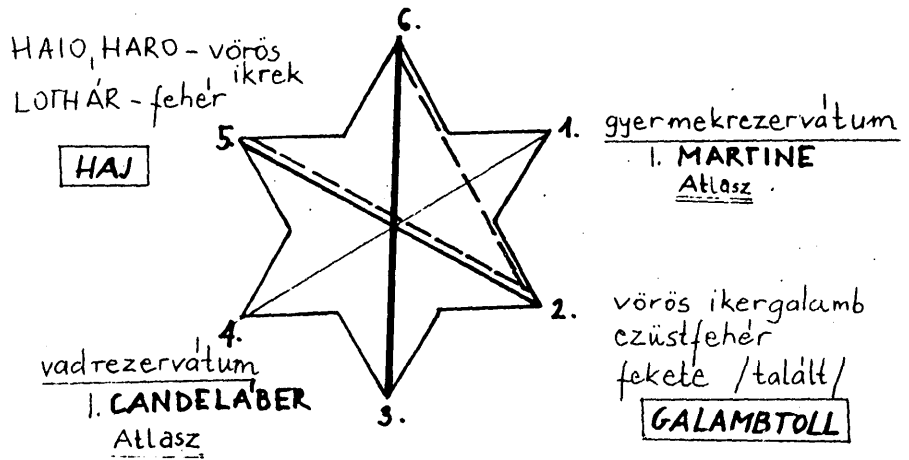


A.: Izrael Lova: CHRISTOPHORUS  
 E.: Lovas : KRISZTUS



BEHEMÓT-ABEL-VAKSA'G

EFRAIM - fekete /talált/



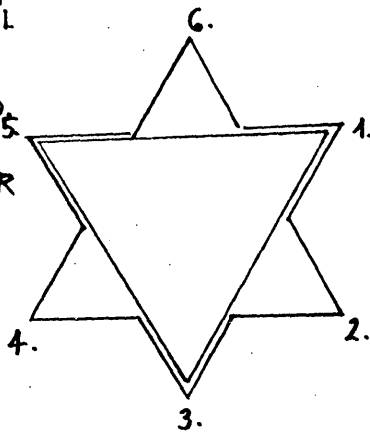
UNHOLD-VAKSA'G

EFRAIM - ABEL  
HALA'LA

GYERMEK HALA'L

1944. július 20.  
MERÉNYLET 5  
ABEL/HITLER  
ELLEN

CANDELA'BER  
KILÖVÉSE



1. WEIDMANN  
ERŐSZAK MARTINE  
ELLEN

2. GALAMBOK  
LEGYILKOLA'SA

3. CSILLAGOS ÖSGERMA'N

UNHOLD TA'VOZA'SA

V.

## A KÖTETBEN SZEREPLŐ DOLGOZATÍRÓK

- Farkas Anikó: Harmadéves, francia-komparatiztika szakos
- Gyimesi Tímea: Negyedéves, magyar-francia-komparatiztika szakos
- Kiss Attila: Harmadéves, angol-komparatiztika szakos
- Kovács Andrea: Negyedéves, magyar-történelem-komparatiztika szakos
- Kovács Sándor: Harmadéves, angol-komparatiztika szakos
- Pajtényi Dóra: Harmadéves, magyar-francia szakos
- Révész Ágota: Harmadéves, angol-kínai szakos 1987-től  
ELTE hallgató
- Rubovszky Rita: Negyedéves, magyar-francia-komparatiztika szakos
- Szilasi László: Harmadéves, magyar-régi magyar-komparatiztika szakos





F.k.: Dr. Mikola Tibor a BTK dékánja

---

Készült a JATE Sokszorosító Üzemében, Szeged

Engedélyszám: 101/87

Méret: B/5 .

Példányszám: 200

F.v.: Lengyel Gábor